منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.

محمد بوعزة

تحليل النص السردي

تقنيات ومفاهيم

تحليل
النص السردي
تقنيات ومفاهيم

تحليل النص السردي

تقنيات ومفاهيم

محمد بوعزة









بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

الطبعة الأولى
1431 هـ - 2010 م

ردمك 978-9953-87-744-0



4، زنقة المامونية - الرباط - مقابل وزارة العدل
الهاتف: 37.72.32.76 (212) - الفاكس: 37.20.00.55 (212)
البريد الالكتروني: darelamane@menatra.ma

منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
هاتف/ فاكس: 676179 21 213+
e-mail: editions.elikhtilef@gmail.com

الدار العربية للعلوم ناشرون ش.م.ل
Arab Scientific Publishers, Inc. SAL
عين التينة، شارع المفتي توفيق خالد، بناية الريم
هاتف: 786233 - 785108 - 785107 (1-961+)
ص.ب: 13-5574 شوران - بيروت 1102-2050 - لبنان
فاكس: 786230 (1-961+) - البريد الإلكتروني: bachar@asp.com.lb
الموقع على شبكة الإنترنت: http://www.asp.com.lb

التنضيد وفرز الألوان: **أبجد غرافيكس**، بيروت - هاتف 785107 (1-961+)
الطباعة: **مطابع الدار العربية للعلوم**، بيروت - هاتف 786233 (1-961+)

الإهْدَاء

إلى ولـدَي جاسر وياسر

في سماء عيونكما أرتاح من تعب الحياة

المحتويات

مقـدِّمـة

يطرح تحليل النص السردي صعوبات وإشكالات منهجية سواء على صعيد القراءة والتأويل. ومما يضاعف هذه الإشكالات أن الساحة النقدية وإن كانت تعج بالمراجع والكتب حول تقنيات السرد وتحليل الخطاب الروائي وبنية الشكل الروائي، فإنها تظل مراجع نظرية صرفة ذات أهداف تنظيرية، يغلب عليها الطابع الأكاديمي المجرد، بل إنها تزيد الوضع التباسا وتشويشا بسبب ما يتسم به الخطاب التنظيري من تضارب في ترجمة المصطلحات، وتعدد في المرجعيات وإفراط في التجريد المصطلحي وجنوح إلى التنظير الصرف، على حساب الجانب التطبيقي، وغيرها من الإكراهات التي تشكل معوقات انتظام الخطاب النقدي نظريا وابستيمولوجيا[1]، إضافة إلى ذلك، تقدم هذه المراجع النظرية في أغلبها - بوعي أو بدون وعي - صورة سلبية عن النقد الأدبي، تظهره في صورة خطاب غامض معقد يبعث على العزوف أكثر مما يحفز على القراءة «ومن ناحية أخرى يبدو النقد الأدبي - بالنسبة لكثير من الناس - عملية ذهنية صعبة وغامضة لا يمكن - فيما يعتقدون - أن يفلحوا في النهوض بها.[2]»

(1) أنظر هذه المعوقات في:
- محمد الدغمومي: - نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب الرباط، ط1، 1999، ص:295.
- نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص:174.
- محمد بوعزة: - نحو ابيستيمولوجيا جهوية للخطاب النقدي، مجلة أوان، البحرين، العدد 3/ 4، 2004.
- النقد الروائي والقصصي بالمغرب (الملاءمة، السياق، الإنتاجية)، ملحق العلم الثقافي، جريدة العلم، الخميس 51 فبراير 2007.

(2) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995، ص:9.

لذلك كان هدف هذا الكتاب وسط ركام المراجع النظرية المتداخلة هو تلبية حاجة القارئ إلى مرجع عملي في تحليل النص السردي، يكون بمثابة دليل يستجيب لشروط تحليل النص السردي، وفي نفس الوقت يقدم له معرفة منهجية وظيفية بأهم المفاهيم والتقنيات الأساسية في تحليل النص السردي. لهذا الغرض يتضمن الكتاب أبرز وأهم القضايا التي يطرحها تحليل النص السردي والخطاب الروائي، ويضم من جهة أخرى مدونة مصطلحية وافية تشتمل على أهم المفاهيم الإجرائية المتداولة في الخطاب النقدي المعاصر حول السرد والرواية، وقد عملنا على تخفيف ما قد يكتنفها من تعقيد وتجريد بإعادة صياغتها وتليينها في شكل تعاريف إجرائية، بما يحقق شروط الملاءمة من جهة أولى، ومن جهة ثانية تقديم مدونة أمثلة تطبيقية وجداول واصفة توضيحية لها، تقدم للمتلقي بعض الشواخص والمؤشرات الدالة عليها وعلى كيفية تمظهراتها.

لتحقيق شروط الملاءمة في رسم مسارات تحليل النص السردي تم اعتماد الاستراتيجية التالية:

- تقديم معرفة مركزة بأنماط مقاربة النص السردي وبنياته الأساسية (السرديات البنيوية، السيميائيات السردية، الشعرية، نظرية التلفظ،، المتخيل) داخل مسارات التحليل التطبيقية.
- العرض المركز الذي يتجنب الخوض في التفاصيل والخلافات النظرية، وما يترتب عنها من تعقيدات وسجالات ابستيمولوجية.
- الحرص على تقديم بعض الشواخص والمؤشرات التي يسترشد بها القارئ أثناء تطبيقه للمفاهيم وتقنيات السرد المعروضة.
- الحرص على تجنب تعقد المصطلح الذي يهيمن على الكتابات

النظرية، بمحاولة تليين المصطلح وصياغته إجرائيا بطريقة لا تبعث على العزوف والنفور.

- شرح المفاهيم والظواهر بأمثلة تطبيقية منتقاة من نصوص سردية وروائية متنوعة،بحيث يستطيع القارئ تمثل المفاهيم المجردة، وإعادة تطبيقها في سياقات أخرى.، فتعلم المفاهيم أساس التواصل اللغوي والقدرة على التصنيف «لا ريب في أن أي تواصل لغوي لا يتحقق بين الناس إلا بالمفاهيم، إذ هي جوهر اللغة الطبيعية العادية ولب اللغة العلمية الاصطناعية، المفاهيم هي ما يجعل الإنسان يفرق بين شيء وشيء، وكائن وكائن، وكيان وكيان[1]»، لهذا الغرض زاوجنا بين العرض والتطبيق والتمثيل (إعطاء الأمثلة) بحيث تصبح «المفاهيم معالم»، أي علامات يسترشد بها في فهم النص وإجراءات مساعدة في التحليل وليست تجريدات غامضة تزيد من اضطراب القارئ ونفوره.
- دعم مسار العرض النظري والتطبيقي بالخطاطات والترسيمات كتمثيلات بصرية لما هو ذهني مجرد، بحيث تقوم بوظيفة تثبيت التمثلات.

إضافة إلى إشكال المفاهيم،اعتنى الكتاب بإشكال قراءة النص السردي لما تبين له من أن قراءة النص السردي ما زالت تهيمن عليها القراءة المدرسية التقليدية والانطباعية، وهي قراءة تستند إلى الحدس أكثر مما تعتمد على إستراتيجية منهجية مضبوطة المقاييس واضحة المعالم. لذلك توخى الكتاب في هذا المستوى صياغة

(1) محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1996، ص :6.

مقترح لتحليل النص السردي، يتقديم إحاطة مركزة بالاتجاهات المعاصرة في مقاربة النص السردي وبنياته الأساسية، الشخصيات، الرؤية السردية، الزمن، المكان، صيغ الحكي. ولهذا الغرض اتخذ الكتاب منحى بيداغوجيا مزدوجا: 1 التقديم المركز لأهم نظريات وتقنيات تحليل النص السردي، 2 تقديم مدونة أمثلة وتطبيقات، وبذلك حرص على الجمع بين برغماتية التحليل ومتعة المعرفة النقدية لتحفيز القارئ على ممارسة قراءة منهجية للنص السردي، عبر تحليل بنياته الجمالية ورصد قواعد تشكله بصفته جنسا سرديا، مما يتيح له اكتساب ما يسمى في سيميوطيقا القراءة بالكفاءة الأدبية، أي القدرة على التفاعل مع النص السردي، مع بنياته وقيمه ومتخيله، باكتساب أدوات تحليله ومهارات تفكيك عناصر بنيته وإعادة تركيبها، وهذا ما يتيح له ممارسة قراءة منهجية للنص السردي، أي قراءة منتجة (مسلحة بأدوات نقدية) وممتعة(تذوق جمالية النص)، لأجل ذلك، يتوسل هذا المقترح السرديات والشعرية، حيث يفحص بنية النص السردي، ليكشف أشكال الرؤية السردية وأنماط تجلي وضعيات السارد، وطبيعة المحكي بتحليل بنية الشخصيات، وصيغ الحكي.

لقد انصب اهتمامنا على بناء هذا الكتاب في هدفه العام، في صورة مدخل أو دليل لأهم تقنيات ومناهج تحليل السرد (السرديات البنيوية، السيميوطيقا السردية، نظرية الأنواع، نظرية التلفظ)، بحيث يمكن للقارئ غير المتخصص الاعتماد عليه إلى حد كبير،وقد خطط الكتاب منهجيا بحيث يقدم المفاهيم النقدية على نحو يتيح له تمثلها، وأخذ معرفة مركزة عنها، ورصد كيفية اشتغالها ومؤشرات تمظهراتها من خلال نماذج تطبيقية. ورغبة في تفادي تقديم المصطلحات

النقديـة الحديثـة بطريقـة أكاديمية مجـردة، عملنا على توضيح الكيفية التي تشـتغل بها، واختبار كفايتها الإجرائية، وإعادة صياغتها إجرائيا، وتقديـم بعـض المؤشـرات والشـواخص الدالة علـى تمظهراتها،، كما خطط كل فصل داخليا بحيث يمنح القارئ قدرا من الوعي بموضوع الظاهرة (أو المفهوم) المعروضة والهدف من دراسـتها ليتبين السـياق المنهجي العام الذي يتحرك فيه المفهوم أو الظاهرة.

والله ولي التوفيق

د. محمد بوعزة

15 ماي 2009

طنجة

الفصل الأول

مفهوم الرواية: النظرية والتكون

1 - مفهوم الرواية:

يعتقد كثير من المنظرين بأن الرواية جنس أدبي ظهر في العصر الحديث. فالفيلسوف «هيجل» يربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي. وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعارضا بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية[1].

شعرية القلب: كل ما هو أصيل مرتبط بالشعر، ويعبر عن وحدة الروح وانسجامها. في الشعر تكون علاقة الذات (الروح) بالعالم علاقة انسجام وتناغم، وهذا ما يحقق وحدتها.

نثرية العلاقات الاجتماعية: كل ما يعود إلى النثر ويعبر عن تصدع الروح وسقوطها وتوترها. في النثر تكون علاقة الذات بالعالم علاقة توتر وصراع، وهذا ما يسبب قطيعة بين الذات والعالم.

بنية الملحمة	بنية الرواية
- بنية ثابتة.	- بنية جدلية:
- الوحدة.	- القطيعة.
- الكلية.	- التصدع.
- عالم مغلق.	- عالم منفتح.
- الشخصية الموحدة.	- البطل الإشكالي.

(1) نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، ط1، 1990، ص: 5.

انطلاقا من هذا التصور الفلسفي يعتبر «لوكاش[1]» الرواية جنسا منحدرا من الملحمة، حين يعرفها بأنها ملحمة برجوازية. وبالنسبة له تمثل بنية الشكل الروائي القطيعة بين الذات والموضوع، وبين الأنا والعالم. تبرز هذه القطيعة في الطابع الإشكالي للبطل، وفي الطابع المنحط للبحث عن القيم الأصيلة. فإذا كانت الملحمة تصور الوحدة بين الفرد والعالم، فالرواية - على خلاف ذلك - تشخص التعارض النهائي بين الإنسان والعالم، بين الفرد والمجتمع. لذلك يجسد الشكل الروائي بنية جدلية تقوم على التعارض والتناقض، ولا شيء فيها يتصف بالثبات.

هذه التصورات الفلسفية ستقود «لوسيان غولدمان» إلى صياغة نظرية سوسيولوجية حول مفهوم الرواية، يستعيد فيها تعريف لوكاش للرواية «إن الرواية بحث «منحط»...، بحث عن قيم أصيلة في عالم منحط هو الآخر، ولكن على صعيد متقدم بشكل مغاير ووفق كيفية مختلفة» [2]. تنطلق هذه النظرية من فرضية تسلم «بالتماثل بين البنية الروائية الكلاسيكية وبنية التبادل في الاقتصاد الليبرالي من جهة، ووجود بعض التوازيات بين تطوراتهما اللاحقة من جهة أخرى[3]». إن ما يحدد اجتماعية الرواية - إضافة إلى ارتباط نشأتها بصعود الطبقة البرجوازية - هو كونها في آن واحد سيرة وتاريخ اجتماعي. لذلك يعتقد «أن المشكلة الأولية التي يتوجب على سوسيولوجيا الرواية تناولها هي مشكلة العلاقة بين الشكل الروائي نفسه وبنية الوسط الاجتماعي الذي تطور هذا الشكل داخله، أي بين الرواية كنوع أدبي

---

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط1، 1988، ص 65: وما بعدها.

(2) Lucien Goldmann: pour une sociologie du roman، idée/ Gallimard، 1973، p:23.

(3) Ibid، p:22.

والمجتمع الفرداني الحديث.[1]»

من منظور مخالف للتصور الفلسفي للوكاش وسوسيولوجيا غولدمان، يعيد «باختين» طرح إشكالية الرواية من منظور يبحث في بنيتها اللغوية والأسلوبية. فهو يرى أن أصول الرواية وجذورها ترجع إلى الطبقات الشعبية الدنيا، وليس إلى الطبقة البرجوازية كما اعتقد «لوكاش»، حيث أن الرواية استلهمت بلاغتها وأساليبها اللغوية من الأدب الشعبي، أي مما أنتجته الطبقات الشعبية من أدب شعبي يسخر من بلاغة الثقافة الرسمية السائدة.

إن ما يميز الرواية كجنس أدبي - في تصور باختين - بالمقارنة مع الأجناس الأخرى أنها جنس مفتوح ومركب يمزج في بنيته الداخلية بين أجناس مختلفة (الشعر، النثر، الرحلة المذكرات، الرسالة...) وبين لغات متعددة (الفصحى، العامية، اللغة الراقية، اللغة المبتذلة، لغات الطبقات الاجتماعية المختلفة، لغات المهن، اللهجات..)، بحيث يمثل التعدد اللغوي[2] الخاصية الجوهرية للخطاب الروائي، لأن الرواية بنظر باختين «هي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعا منظما أدبيا.[3]»

2 - الرواية العربية: التكون والصيرورة

2- 1 تكون الرواية العربية: يطرح تكون الرواية العربية إشكالا حول هويته، هل الرواية جنس عربي متأصل في التراث أم جنس غربي وافد على الثقافة العربية؟ وبتتبع مواقف النقاد من مفهوم الرواية

---

(1) Ibid، p:34 – 33.

(2) بخصوص مفهوم التعدد اللغوي، أنظر دراستنا «التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه»، مجلة البيان، الكويت، العدد 318، 1997، ص: 6.

(3) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة،دار الأمان، الرباط، ط2، ص:33.

العربية، نقف على ثلاثة نماذج من الخطابات:

الخطاب التأصيلي: يسلم بأصالة الرواية العربية، ويعتبرها جنسا أصيلا في التراث العربي وليست جنسا وافدا من الغرب، ويثبت هذه الأصالة الثقافية والتاريخية بتراث سردي زاخر من قصص الفروسية في الجاهلية وأخبار العرب والسير الشعبية البطولية. هذا التراث الحكائي الضخم يعتبره أصحاب هذا الاتجاه بمثابة أصول وجذور للرواية العربية، مما يؤكد الاستمرارية والامتداد بينهما. من ممثلي الخطاب التأصيلي «فاروق خورشيد» في كتابه «في الرواية العربية»، فهو يرى بأن «أصالة القصة العربية المعاصرة» لا يمكن أن تجد تفسيرها إلا في «أصالة» أخرى راقدة في التاريخ العربي «إن الإنتاج الروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب...أليست هناك جذور أعمق من النقل والترجمة للرواية العربية؟ ليس معقولا أن أمة كالأمة العربية سادت حضارتها العالم...ليس معقولا أن تعبر عن نفسها بأغراض شعرية لا تخرج عن المدح والهجاء، والوصف والرثاء... الشواهد كلها تشير إشارة واضحة إلى أن الأدب العربي عرف القصة في كل عصوره، بل وعرف منها ألوانا وفنونا.(1)»

ينطلق الخطاب التأصيلي من **موقف إيديولوجي قومي**، يربط الأدب بالهوية، وبالتالي فهو يقدم جوابا إيديولوجيا على إشكال أدبي، فما يهمه هو إثبات وجود الرواية في التراث العربي، لأن القول بعدم معرفة التراث العربي للرواية يعتبر «إهانة» لأمة «كالأمة العربية سادت حضارتها العالم».

الخطاب التغريبي: يعتبر الرواية جنسا غربيا انتقل إلى الثقافة

(1) نقلا عن د. فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، قبرص، ط1، 1992، ص:13.

العربيـة عـن طريـق الترجمـة والنقـل والتعريـب، بحيـث تصبح نشـأة الرواية العربية نتيجة للثقافة الأوروبية. من ممثلي هذا الخطاب «يحيى حقـي» فـي كتابـه «فجـر القصة المصرية»: «ولكن بقي فوق هذا وذاك شـيء غريب أسـميه الإحسـاس الغريزي بروح الفن القصصي ونبضه ومزاجـه، لـم يفـز بهـذا الإحسـاس بقدر كبيـر أو صغير إلا المتصلون بالثقافة الغربية اتصالا وثيقا، وبقيت القصص التي كتبها غيرهم رغم استيفائها للمقومات كافة مفتقرة لهذا العطر الخفي الذي يجعل القصة فنـا. وهـذه الظاهـرة ممتـدة حتـى أيامنـا هـذه، فلا ضيـر أن نعترف أن القصة جاءتنا من الغرب، وأن أول من أقام قواعدها عندنا أفراد تأثروا بالأدب الأوربي والأدب الفرنسي بصفة خاصة[1].»

يتسـم الخطـاب التغريبـي بالمثاليـة، فهـو يرجـع ظهـور الرواية العربيـة إلـى مجـرد النقـل الآلـي عن الثقافة الغربية والتأثر الشـخصي بها، وبالتالي يغفل الشروط الاجتماعية والتاريخية التي هيأت السياق الثقافـي الملائـم لتكـون جنـس الروايـة العربية وازدهـاره وتطوره في الثقافة العربية.

الخطـاب العلمـي: ينطلـق هـذا الخطـاب مـن منطلقـات علمية متجـاوزا النزعـة الإيديولوجيـة للخطابيـن السـابقين. إنـه غيـر معنـي بالبحـث فـي **أصـل** الروايـة العربية من منظور الهوية وإشـكالية الذات والآخر. ويحقق هذا التجاوز بتغيير مسـار الدراسـة نحو البحث في الشروط الأدبية والاجتماعية التي شكلت عوامل ثقافية لتكون جنس الرواية العربية في القرن التاسع عشر. من ممثلي هذا الخطاب «أحمد اليبـوري» فـي كتابـه «فـي الرواية العربية: التكون والاشـتغال». يقارب الكاتـب تشـكل الروايـة العربيـة انطلاقـا مـن مفهوم **التكـون**. لا يعني

(1) د. فيل دراج: دلالات العلاقة الروائية، ص: 15.

مفهـوم التكـون التتبـع التاريخـي لظهـور الروايـة وصـولا إلى الأصل الأول، ولكنـه يفيـد فـي وصـف المكونات البنيوية التي تشـكل جنس الروايـة، ولهـذا لـم يسـتعمل المؤلف مصطلحـات الخطاب التأصيلي والتغريبـي مثـل «ظهـور أو نشـوء أو نشـأة الروايـة»، لأنهـا تركـز على التاريخ وتغفل بنية الرواية. بالنسبة للكاتب تشكلت الرواية العربية أثناء تكونها في القرن التاسـع عشـر، تحت ضغط عوامل متعددة ومعقدة، أدبيـة وثقافيـة، داخليـة (المكون اللغـوي، المتخيل الروائي) وخارجية (المثاقفة) «وبينهما عامل رابع ينغرس في آن واحد في المجتمع، وفي المجالين الثقافي والأدبي، أطلقنا عليه (مؤسسة الرواية)[1]».

2 -2 صيرورة الرواية العربية:

منذ انطلاق صيرورة الرواية العربية الحديثة أواخر القرن التاسـع عشر[2]، وهي تعرف تطورات وتحولات في الشكل والموضوع، بفعل تطور بنيات المجتمع ونمو بنياته الثقافية والاجتماعية والاقتصادية. وقد شهدت صيرورة الرواية العربية عدة محاولات للتحقيب. غير أن هذا الأمر لا يخلو من صعوبات، حيث أن هذه الصيرورة تختلف من بلد إلى آخر، بسبب تفاوت الإنتاج الروائي بين البلدان العربية، مما جعل صيرورة الرواية العربية تعرف ازدهارا مبكرا في بلدان عربية وتتأخر في بلدان أخرى، بفعل اختلاف وتفاوت الشروط الاجتماعية والثقافية بين البلدان العربية. ونقترح هنا تحقيبا عاما للرواية العربية :

مرحلة التأسيس والتجنيس: بدأت منذ أواخر القرن التاسع عشر

---

(1) أحمد اليبوري: في الرواية العربية: «التكون والاشتغال»، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:7.

(2) بخصوص هذه المرحلة الأولى، أنظر:

- الدكتور عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربي الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط5.

إلى بداية الأربعينات من القرن العشرين، «هناك من يحدد سنة 1870 كبداية لظهور نصوص روائية بغض النظر عن درجة اكتمال عناصرها الفنيـة والشـكلية[1]». وقـد ظهـرت أغلـب النصـوص الروائيـة في هذه المرحلة في بلاد الشام خاصة لبنان وسوريا ومصر، لتوفر مجموعة من الشروط الاجتماعية والثقافية، حيث ظهرت المحاولات الأولى على يد رفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وجرجي زيدان ونقولا حداد وفرح أنطون الذين كتبوا نصوصا توظف الشكل الروائي لأغراض تاريخية أو اجتماعيـة أو للتسـلية. ولكـن النصـوص التـي عملت على تأسـيس عناصـر روايـة عربيـة تسـتجيب لمقومات الشـكل الروائي تظل قليلة، أهمها «حديث عيسـى بن هشـام» للمويلحي، و«الأجنحة المتكسـرة» لجبران خليل جبران، و«زينب» لمحمد حسين هيكل، و«عودة الروح» و«يوميات نائب في الأرياف» لتوفيق الحكيم، و«الأيام» لطه حسين.. تمثل هذه النصوص البداية التأسيسية الفعلية للرواية العربية، لكنها لا تلغي المحاولات السابقة التي مهدت لها سبل الارتقاء والتطور.

مرحلـة الواقعيـة: تمتـد مـن الأربعينيات من القرن العشـرين إلى السـبعينيات منه. ترافقت هذه المرحلة مع اسـتقلال الشـعوب العربية من الاستعمار وبداية التحرر الوطني وبناء الدولة الوطنية، حيث انتقل الصراع من صراع خارجي مع المستعمر إلى صراع داخلي اجتماعي بين الطبقات الاجتماعية، ومن ثمة «امتداد الخلافات السياسية وارتباط الأدب بالتعبيـر عـن القضايـا الاجتماعية والأيديولوجية واتجاه الرواية إلى تصوير أسباب الخيبة والتقاط أصوات التمرد[2]» وارتفاع الصوت الإيديولوجـي داخـل النـص الروائـي. عرفـت هـذه المرحلـة الأعمال

---

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد»، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:18.

(2) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص:21.

الأولى لنجيب محفوظ وحنا مينه، وجبرا ابراهيم جبرا، وغسان كنفاني، وغائب طعمة فرمان، ويوسف ادريس، وعبد الرحمن الشرقاوي... في هذه المرحلة تهيمن صورة نجيب محفوظ بسبب غزارة إنتاجه وتطويره للكتابة الواقعية.

مرحلة التجريب والتجديد: منذ السبعينيات، وخاصة بعد هزيمة 67 وما ترتب عنها من صدمة مروعة للوعي العربي، خطت الرواة العربية مسارا مختلفا للواقعية سمته التجريب، حيت اتجه الروائيون إلى التخلص من الشكل الواقعي بتجريب أشكال روائية جديدة، بحيث تحولت بوصلة الرواية من المجتمع نحو الذات وتراجع صوت الأيديولوجيا والتاريخ والجماعة في النص الروائي لفائدة صعود صوت الذات والفرد والوعي، وأصبح الروائي واعيا بالبناء الاستطيقي (الجمالي) للشكل الروائي أكثر من اهتمامه بجانب المضمون و« تجديد الواقعية وتطعيمها بأشكال ووسائل تعبيرية أخرى. وبذلك نلاحظ المزاوجة بين الفانطاستيك (العجائبي) والأسطورة والمحكيات الموروثة، وكذلك اللجوء إلى استعارة سردية كتب التاريخ والقصص الشعبية وتقنيات الصحافة والسينما والوثائق، إلى جانب شكل الرواية داخل الرواية... ومزج اللغة المتداولة بالخطاب الصوفي وهذيان الشعر..[1]». عرفت هذه المرحلة أسماء كثيرة يصعب حصرها نذكر منها على سبيل المثال جبرا ابراهيم جبرا، إدوار الخراط، الطيب صالح، إميل حبيبي، صنع الله ابراهيم، حيدر حيدر، عبدا لله العروي، جمال الغيطاني، سليم بركات...

---

(1) محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، ص:24.

الفصل الثاني

دينامية الشكل الروائي:

1 - أنواع الرواية:

كما رأينا في الفصل الأول يتميز الشكل الروائي ببنيته الجدلية المنفتحة، مما يمنحه - على خلاف الأجناس الأخرى - قدرة على استيعاب الأنواع الأدبية الأخرى في بنيته المركبة، لذلك فإن وضع نمذجة (تيبولوجيا) للشكل الروائي يبدو أمرا صعبا، أولا بسبب تعدد معايير التصنيف، هناك نمذجات تعتمد معايير شكلية، ونمذجات تعتمد معايير موضوعاتية، وثالثة تجمع بين المعايير الشكلية والمعايير الموضوعاتية، ثانيا قدرة الرواية على التحول والتطور ومواكبة التحولات الاجتماعية والثقافية، مما يجعلها تبتدع أشكالا جديدة.

يهدف هذا البحث في أنواع الرواية إلى التعرف على الأشكال الروائية بما يمكن القارئ من الإدراك الواعي لبنية النص الروائي وفهم خصائص شكله، بما يتيح له اقتراح المدخل المناسب لقراءته، ذلك أن مقولة النوع تكتسب أهميتها الإجرائية في كونها تحدد أفق قراءة النص ومسار تأويله،حيث أن مفهوم النوع الأدبي يوفر للقارئ معرفة مسبقة بخصائص النص والقواعد التي تؤسس جماليته وأدبيته. تشكل هذه المعرفة بشروط النوع الأدبي ما يسمى في سيميوطيقا القراءة **بالكفاءة الأدبية**[1] **literary competence** للقارئ، التي تمكن القارئ

(1) Jonathan Culler : The Pursuit Of Signs : Semiotics, Literature, Deconstruction, Cornell University Press, 1981, p :51.

من ممارسة قراءة واعية بشروط النوع الأدبي. ولتحقيق هذه الغاية نقترح تصنيفا للأشكال الروائية، يوفر للقارئ إطارا معرفيا ومنهجيا في القراءة والتحليل، وقد حرصنا على أن يكون متنوعا.

1 - 1 النمذجة المرجعية:

يقترح «هينكل» نمذجة للأنواع الروائية تتكون من أربعة أنماط روائية. ينبني هذا التصنيف على معيار طبيعة المتخيل الذي تستلهمه الرواية في تشكيل عالمها الحكائي، فالمتخيل في الرواية قد يكون **اجتماعيا** يستلهم صور الواقعي، أو **نفسيا** يرتكز على الذات وعوالمها الفردية، أو **رمزيا** ينزاح عن الواقعي ويتخذ الحكاية رمزا للتعبير عن أفكار مجردة، أو **رومانسيا** ينأى بالحكاية عن صخب الحياة الاجتماعية والمدنية، وينقلها إلى أماكن منعزلة عن المجتمع تتمتع بالأجواء الشاعرية والرومانسية.

الرواية الاجتماعية:هي «الرواية التي تقدم شخوصا يشبهون شخصيات الواقع المعيش في ظروف اجتماعية مختلفة، ويسهل التعرف عليها[1]». في هذا الشكل الروائي يعيد الروائي تشكيل ملامح عالم يماثل العالم الذي نعيش فيه وتقديم شخصيات تشبه شخصيات البشر في الحياة المعيشة. ولذلك يطلق أحيانا على الرواية الاجتماعية مفهوم الرواية الواقعية. تقدم روايات نجيب محفوظ مثالا للرواية الاجتماعية الواقعية بدرجات مختلفة. فرواياته الاجتماعية تشخص للمتلقي صورا من نسيج الحياة المصرية، ولا سيما الظروف الاجتماعية والاقتصادية الصعبة للطبقة المتوسطة الطامحة إلى تحسين وضعها الاجتماعي. إنها تعرض مشاهد واسعة لنمط الحياة في القاهرة، وتشخص الصور

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995، ص:98.

المحليـة للمجتمـع المصـري. وأهم مؤشـرات الرواية الاجتماعية أنها تقدم كمية كبيرة من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان.«إن الروايات الاجتماعيـة تمنـح القـارئ إحساسـا قويـا بالمـكان من خلال الوصف المسـتفيض للحجرات والمنازل وشـوارع المدينة والأصوات البشـرية وضروب الأنشطة المختلفة. والقصد من وراء ذلك كله هو إعطاؤنا من المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسـنا في أعماق ذلك العالم الموصـوف... حتـى نفهـم طبيعتـه بنفـس الدقـة التي نفهـم بها عالمنا الخـاص.[1]» ذلـك أن أحـد أهـم أهداف الروايـة الاجتماعية يتمثل في أنها تطلعنا على طبيعة المجتمع الذي تعنى بتصويره.

الرواية النفسـية: إذا كانت بؤرة الاهتمام في الرواية الاجتماعية هي تشـخيص صور محلية للمجتمع، «فإن بؤرة الاهتمام في الرواية النفسـية تنصـب علـى التطـور الفـردي: الحركـة الفكرية للفـرد، تبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط. إن مصطلح «نفسي» لا يعني - بالطبع - أن الشخصية تحلل نفسيا أو كل شيء يقدم كما لو كان داخل وعي الشخصية، ولكنه يعني - على الأصح - أن الأسـس المترابطة في الرواية، أو مناطق التركيز فيها، هي الانعكاسـات والتطورات التي تتجسـد في شـخصية أو مجموعة من الشخصيات.[2]»

وأهـم مؤشـرات الشـكل الروائـي النفسـي أن القصـة تتكون من أحداث داخلية تحدث في وعي الشخصيات الروائية.

تحـرص جميـع الروايـات النفسـية علـى الاهتمـام والعنايـة بالأحاسـيس الفردية، والبحث في الدوافع النفسـية الواعية واللاواعية التي تتحكم في سـلوك الأفراد. ومن ثمة يهيمن الزمن النفسـي على

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص:98.
(2) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص:112.

تطور الأحداث. وهو في الغالب زمن نفسي مكثف يحدث في وعي الشخصية وتفكيرها. فإذا كان الزمن في الرواية الاجتماعية يأخذ توظيفا بارزا، حيث تتشكل المادة الاجتماعية في ضوء التعاقب الزمني الواضح، فإننا نجد في الرواية النفسية بديلا للزمن الاجتماعي العريض يتمثل في الزمن النفسي المكثف، الذي يتمثل في اللحظات النفسية الهامة في حياة الشخصية من الوجهة النفسية.

«إن غاية الرواية السيكولوجية أن تجعلنا ندرك كيفية تشكل مشاعر الفرد واتجاهاته. نشاركه تجاربه الخاصة، نفهم طبيعة العالم الخاص بسلوكه الشخصي المتفرد[1]».

تصف سيرة «أديب[2]» لطه حسين ولاسيما في المرحلة الثانية من وجوده في باريس مدى التمزق النفسي الذي يعاني منه الأديب، حيث يعرض الأديب تيار أفكاره من خلال مذكراته ورسائله إلى صديقه السارد، يصف فيها تغير أطوار نفسه وفشله الدراسي وصراعه مع غرائزه النفسية المدمرة وما يعانيه من هلوسات مدمرة وكوابيس مرعبة، وكيف انحدر من شخصية خيرة ذات كفاءة وطموح إلى شخصية منحطة يائسة انتهى بها الأمر إلى الجنون والإقامة في أحد المصحات النفسية والعقلية.

الرواية الرمزية: بخلاف النوعين السابقين، لا تقدم الرواية الرمزية وصفا تفصيليا لمجتمع محدد، ولا تصويرا نفسيا عميقا لإحدى الشخصيات، «وإنما نجد - في الحقيقة - بناء اجتماعيا غير واقعي غالبا، معزولا ومبالغا في تصوير شذوذه[3]».

إن السمة المميزة للرواية الرمزية أنها توظف الحكاية وتجعل

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص:116.
(2) طه حسين: أديب، طبعة بدون اسم الناشر ولا تاريخ ومكان النشر.
(3) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص:130.

منها إطارا رمزيا للتعبير عن أفكار مجردة، وتعتمد أسلوب التصوير المحرف المبالغ فيه في تشخيص الفكرة / الرمز،حيث تصبح الرواية مجرد فكرة ينبغي أن نبحث عنها، أي أن الشخصيات والحكاية ليست سوى رمز لفكرة، قد تكون فكرة فلسفية وأحيانا متعلقة بالطبيعة البشرية. ويعتبر «هينكل» رواية «البرتقالة الآلية» لأنتوني برجس مثالا للرواية الرمزية. هذه الرواية يرويها مراهق عنيف هو «ألكس»، زعيم عصابة في إحدى شوارع لندن كما يتخيلها الكاتب في المستقبل. إن الهواية التي يمارسها «ألكس» وعصابته هي التسلية بضرب الناس في الشوارع. حدث ذات مرة أن التقوا بعجوز فراحوا يضربونه بعنف ووحشية دون شفقة. إن حكاية «ألكس» وعصابته ليست سوى حكاية رمزية تشخص موضوع العنف. إن صور العنف الوحشية المبالغ فيها لدى هؤلاء المراهقين ترمز إلى فكرة الشر الكامن في الطبيعة البشرية.

الرومانسية الجديدة: تشخص الرواية الرومانسية الحديثة عوالم حكائية خاصة ومميزة «أحداث تقع في مكان منعزل بعيد عن البيئة الاجتماعية العادية، القصة تروى بطريقة غير مباشرة، ويعمد إلى نقلها بصورة حرفية تعول على الوصف كل التعويل لأن أحداثها كلها غريبة مثيرة للعجب.(1)»

إن سياق الأحداث في الرواية الرومانسية الجديدة (الفضاء المعزول) لا يعطي أهمية للزمن في مفهومه الاجتماعي بالمقاييس العادية للنشاط الاجتماعي، حيث تظهر الشخصيات وكأنها تعيش في فضاء معزول خارج الزمن، لذلك يظل الحدث في الرواية الرومانسية «بلا تفسير، فالدوافع لا تنشأ استجابة للظروف المحيطة كما هو الشأن في الرواية الاجتماعية، ولكن المواقف تقفز إلى دائرة

(1) روجر ب هينكل: قراءة الرواية، ص:140.

الشعور تامة ومكتملة، وتبلغ من القوة بحيث ندرك أن توترا نفسيا عميقا قد انبثق، ولكننا لا نمتلك من الضوء شيئا يعيننا على ولوج منطقة الإحساس أو مراقبة التطور الفردي عن كثب كما هو الحال في الرواية النفسية.[1]»

الملاحظة الجديرة بالاهتمام أن الكاتب يسمي هذا النوع بالرومانسية الجديدة، بغاية تمييزه عن «الرومانسية الكلاسيكية» مثل ملحمة الحب اليونانية القديمة «دافنس وشلو»، لأن القصص الرومانسية القديمة تصور شخصيات مثالية، غالبا ما تكون ذات ملامح أسطورية، مثل الآلهة، لكن القصة الرومانسية الحديثة على الرغم من كونها غريبة وغير طبيعية في كثير من جوانبها، إلا أنها تستند إلا واقع العصر الذي تنتمي إليه، بمعنى أنها لا تفقد علاقتها بالمجتمع.

1 - 2 النمذجة التلفظية :

انطلاقا من معيار الملفوظ الروائي يميز «باختين» بين نوعين من الرواية، الرواية المنولوجية والرواية الحوارية. فالملفوظ (الخطاب) الروائي يتميز بخاصية التعدد اللغوي، وهو تعدد مشخص اجتماعيا، بمعنى أنه يعكس صراعات اجتماعية وإيديولوجية.

الرواية المنولوجية (الأحادية): بحسب باختين، لا تقدم الرواية المنولوجية رؤية للعالم تكون نابعة من جدل وصراع وجهات نظر الشخصيات، وإنما تعكس رؤية خاصة بمؤلفها[2]، حيث يتبنى رؤية واحدة في تشخيص الواقع، وتكون العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية علاقة تحكم وسيطرة، بحيث تفقد الشخصية حريتها

(1) روجر ب هينكل: قراءة الرواية، ص:141.
(2) محمد بوعزة: البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، العدد 38، 1996، بيروت، ص: 95.

واستقلالها لتصبح تعبيرا عن صوت الكاتب وإيديولوجيته، وبهذا التشخيص الأحادي تعمل الرواية المنولوجية على نفي وجهات النظر والأفكار المختلفة والإيديولوجيات المغايرة، مما يترتب عنه هيمنة وسيادة وجهة نظر واحدة على الخطاب الروائي، هي وجهة نظر الكاتب. إن الرواية المنولوجية تمثل حالة الملفوظ الأحادي الذي يهيمن فيه خطاب واحد، هو خطاب المؤلف.

الرواية الحوارية: «تقدم رؤية متعددة للعالم، مرتبطة باختلاف أنماط ورؤى الشخصيات، وما يسود بينها من علائق حوارية[1]»، ويحاول فيها الكاتب أن يعرض لمختلف الأفكار والتصورات والأيديولوجيات حول الواقع. في الرواية الحوارية، والتي تسمى أيضا بالرواية المتعددة الأصوات (الرواية البوليفونية) تنبني علاقة الكاتب بالشخصية على قاعدة الاستقلالية، حيث تتمتع الشخصية الروائية بحضور مستقل عن هيمنة الكاتب لأنه يترك لها أن تعبر عن أفكارها بحرية وتعرض أفكارها الشخصية، لذلك تحفل الرواية الحوارية بالأفكار المتعارضة والأيديولوجيات المتصارعة. تمثل الرواية الحوارية حالة الملفوظ المتعدد الذي يستوعب خطابات وملفوظات متعددة: خطاب السارد، خطابات الشخصيات.

1 - 3 النمذجة الجدلية:

يقيم «لوكاش» نمذجة للشكل الروائي على أساس علاقة البطل الإشكالي بالعالم. إن سمة هذه العلاقة هي القطيعة بينهما، وهذا ما يمنح الشكل الروائي بنية جدلية سمتها التعارض بين الذات والعالم، والتناقض بين الفرد والمجتمع، بحيث يبدو كل شيء في هذه البنية

---

(1) محمد بوعزة: البوليفونية الروائية، ص: 95. وأنظر أيضا دراستنا الحوارية الروائية، مجلة البيان، العدد304، 1995، الكويت، ص:6.

الجدلية متحولا ومتغيرا، يعاكس مبدأ الثبات في الملحمة.

رواية المثالية المجردة: في رواية المثالية المجردة يكون وعي البطل بالعالم محدودا، بمعنى أن تعقد العالم الخارجي يفوق وعي البطل وإدراكه، وتكون النتيجة أن البطل يفشل في تحقيق مثله العليا، لأنه لا يدرك المسافة الفاصلة بين المثال أي الفكرة والواقع، بين الوهم والحقيقة، وبالتالي لا يملك فهما موضوعيا للعالم. إن بطل المثالية المجردة يعيش في المثال والخيال ولا يرى حقائق الواقع الموضوعية «وهو الذي ينسى بسبب ما يصيبه من عمي شيطاني، كل مسافة بين المثل الأعلى وبين الفكرة، بين الروح esprit الكونية وبين الروح الفردية، وهو الذي يستنتج من الوجود المثالي للفكرة، وجودها الضروري.[1]»

بسبب هذا العمى يبدو البطل المثالي غير مستعد لتقبل الحقائق من حيث هي وقائع فعلية، إذا لم تتطابق مع أفكاره المثالية. وهذا ما يمثل سبب فشله في تحقيق هدفه وموضوعه، بحيث تصبح مواجهة المغامرة بالنسبة له أهم من الحياة. تمثل رواية «دون كيشوت» لسرفانتيس النموذج المهم لرواية المثالية المجردة.

رومانسية خيبة الأمل: أو الرواية السيكولوجية بتعبير غولدمان، تنشأ القطيعة بين البطل والعالم في هذا الشكل الروائي من اتساع وعي البطل بحيث لا يعود يرضيه ما يقدمه العالم من إمكانيات للحياة، «أما بالنسبة للقرن التاسع عشر، فإن النمط الآخر لعلاقة الروح بالعالم والتي هي بالضرورة علاقة عدم تطابق، إن هذا النمط الآخر هو الذي اكتسى أهمية أكبر: نمط عدم التلاؤم الذي يرجع إلى أن الروح أوسع

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل، الرباط، ط1، 1988، ص:89.

وأرحب من جميع المصائر التي يسع الحياة أن تقدمها لها.[1]»

إذا كان البطل في رواية المثالية المجردة يحقق وجوده وكينونته بالخروج إلى عالم المغامرة، أي من خلال فعل الصراع مع العالم الخارجي، فإن البطل في رومانسية خيبة الأمل ينسحب من العالم وينطوي على ذاته، بحيث تصبح الحياة السيكولوجية الذاتية بالنسبة للبطل بمثابة الواقع الحقيقي.لذلك يتميز البطل هنا بالسلبية، لأنه بانطوائه على ذاته، ينحي الصراعات الخارجية جانبا، بخلاف بطل المثالية المجردة الذي يحتفظ بها ويعتبرها اختبارا لوجوده وإثباتا لكينونته. تمثل رواية «التربية العاطفية» لفلوبير النموذج الحي لرومانسية خيبة الأمل.

الرواية التربوية: هذا النمط الثالث هو بمثابة محاولة تركيب للنموذجين السابقين «فموضوعة thème هذه الرواية هي مصالحة الإنسان الإشكالي - الذي يوجهه مثل أعلى هو بالنسبة إليه تجربة معيشة - مع الواقع الملموس والمجتمعي.[2]»

الفرق البنيوي الحاسم بين البطل في المثالية المجردة ورومانسية خيبة الأمل، وبين بطل الرواية التربوية أن البطل الإشكالي في الرواية التربوية يتوصل إلى صيغة مصالحة بين ذاته والعالم، بحيث يحتل موقعا وسطا بين المثالية والرومانسية. فهو يقبل من جهة التكيف مع المجتمع بتقبل أشكال الحياة فيه، ومن جهة أخرى يحتفظ داخل ذاته على مثله وقيمه التي لا يمكن أن تتحقق إلا داخل ذاته. يتغلب البطل على عزلته، ويسعى إلى أن يخفف من حدة القطيعة مع العالم وإيجاد صيغة لقبول الحياة الاجتماعية «فمضمون المثل الأعلى الذي يحيا في

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ص:106.

(2) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ص:127.

قلب هذا الإنسـان ويحدد فعله وغايته، هو أن يكتشـف هذا الإنسـان في البنيات المجتمعية روابط وإنجازات لأشد أجزاء روحه صميمية. والنتيجة هي أن الروح تتغلب، مبدئيا على الأقل، على عزلتها. وهذا الفعـل الناجـع يفتـرض مجموعة بشـرية حميميـة، وإمكانية أن يتفاهم النـاس وأن يتصرفـوا جماعيـا، فيمـا يتعلـق بما هو جوهـري.[1]» تمثل رواية «سـنوات تعلم فلهلم مايسـتر» للشـاعر الألماني جوته Goethe النموذج المهم لشكل الرواية التربوية.

2 - الرواية والسيرة الذاتية:

تربـط معظـم النظريـات جنس الرواية بمفهوم **التخيل**، وبالمقابل تربط السيرة الذاتية **بالواقع**. تنبني السيرة الذاتية على تصريح الكاتب بأنه يحكي حياته ويعرض مسار أفكاره ومشاعره. هذا التصريح يشكل ما يسـميه فليب لوجون **بميثاق** السـيرة الذاتية. بالمقابل تنبني الرواية علـى ميثـاق تخيلـي يصـرح فيـه الروائـي بـأن ما يحكيـه هو من صنع التخيل، وأي تشابه بين الأحداث والواقع هو محض صدفة.

2 – 1 ميثاق السيرة الذاتية:

إن شـرط وجود السـيرة الذاتية هو الميثاق الأتوبيوغرافي «لكي تكون هناك سـيرة ذاتية (وأدب شـخصي بصفة عامة) يجب أن يكون هناك تطابق بين المؤلف والسارد والشخصية[2]» وذلك في مقابل الميثاق الروائي الذي ينفي هذا التطابق، ويعلن التخيل «في مقابل ميثاق السيرة الذاتية، يمكننا أن نطرح الميثاق الروائي الذي سيكون له مظهران: أولهما

(1) جورج لوكاش: نظرية الرواية، ص:128.
(2) فيليب لوجون: السيرة الذاتية، ترجمة وتقديم عمر حلي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1994، ص:24.

تطبيق جلي لعدم التطابق (إذ لا يحمل المؤلف والشخصية نفس الاسم)، والثاني تصريح بالتخييل (العنوان الفرعي رواية على العموم هو الذي يؤدي اليوم هذه الوظيفة على الغلاف، مع ملاحظة أن رواية تعني، في المصطلحات المعاصرة، ميثاقا روائيا)[1].»

يتحقق ميثاق السيرة الذاتية (تطابق الاسم بين المؤلف، السارد والشخصية) بطريقتين:[2]

١ - ضمنيا: على مستوى علاقة المؤلف والسارد. هذا الميثاق الضمني بدوره يأخذ شكلين:

أ - **استعمال عناوين**: لا تترك أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى اسم المؤلف (قصة حياتي، سيرة ذاتية،...).

ب - **مقطع أولي** للنص يتحمل فيه السارد التزامات أمام القارئ وذلك بالتصرف مثل المؤلف، بطريقة تجعل القارئ لا يحمل أي شك حول كون ضمير المتكلم يحيل إلى الاسم القائم على الغلاف، وإن كان هذا الاسم غير وارد في النص.

2 - **بطريقة جلية**: على مستوى الاسم الذي يأخذه السارد - الشخصية في المحكي نفسه، والذي هو نفس اسم المؤلف المعروض على الغلاف.

السيرة الذاتية	الرواية
- المرجع: الواقع. - الميثاق الأتوبيوغرافي: تطابق المؤلف والشخصية.	- المرجع :التخيل. - الميثاق الروائي : عدم تطابق المؤلف والشخصية.

(1) فليب لوجون: السيرة الذاتية، ص:40.

(2) فليب لوجون: السيرة الذاتية، ص:39 - 40.

2 – 2 أنواع السيرة الذاتية:

يعرف «فليب لوجون» السيرة الذاتية كالآتي:

حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته، بصفة خاصة.(1)

يمكن تفكيك عناصر هذا التعريف للسيرة الذاتية في الجدول التالي:

شكل اللغة	الموضوع	وضعية المؤلف	وضعية السارد
- حكي. - نثري.	- حياة فردية. - تاريخ شخصية معينة.	- تطابق المؤلف(الذي يحيل اسمه إلى شخصية واقعية) والسارد.	- تطابق السارد والشخصية الرئيسية. منظور استعادي للحكي.

ومثلما تتضمن الرواية كنوع أدبي أشكالا وأنماطا متعددة، تتضمن السيرة الذاتية أشكالا وأنواعا مختلفة، أهمها:

السيرة الموضوعية: إذا كان موضوع السيرة الذاتية هو **الذات**، حيث يتطابق المؤلف والسارد والشخصية الرئيسية، فإن موضوع السيرة الموضوعية هو **الآخر**، حيث يقوم السارد بحكي حياة إنسان آخر ورصد ظروف نشأته متتبعا مراحل تطور حياته وانتقالاته في الزمان والمكان، ولذلك تسمى أيضا بالسيرة الغيرية. وغالبا ما يكون المترجم له في السيرة الموضوعية فرد ذو وضع اعتباري متميز، له مكانة في المجتمع والتاريخ، بحيث يكون الهدف من كتابة سيرته هو أخذ العبرة وتقديم حياته بوصفها نموذجا جديرا بأن يروى ويقتدى به.

السيرة الذهنية: هي السيرة التي يستعيد فيها الكاتب مراحل

(1) فليب لوجون: السيرة الذاتية: ص:22.

حياته الفكرية والثقافية والتعليمية، ويعرض فيها مسارات تعلمه وتربيته الذهنيـة والوجدانيـة، ومـا أثـر في شـخصيته الفكرية من تيارات ثقافية وفلسـفية وما عاشـه من تحولات فكرية ونفسـية. ومن أمثلة السـيرة الذهنية في أدبنا العربي، **أوراق** لعبد الله العروي، **الذاكرة الموشومة** لعبد الكبير الخطيبي، و**أنا** للعقاد، و**تربية سلامة موسى** لسلامة موسى. تهتم السيرة الذهنية - على خلاف السيرة الذاتية - في المقام الأول بجانب النمو الفكري النفسـي للشـخصية والمؤثرات الثقافية وميولها الفنية وأذواقها الأدبية.

السيرة الذهنية الموضوعية: هي التي تهتم برصد تطور شخصية فكريـة معروفـة تسـتأثر بالاهتمـام وبقطب من أقطـاب التأليف والفكر الـذي يحظـى بمقومـات وقيـم تميـزه عـن غيـره من الأعـلام[1]. يقوم السـارد فيها برصد مسـاره التعليمي والثقافي والمعنوي، ويتتبع أطوار حياتـه منـذ نشـأته وطفولتـه إلـى وفاته. ومن أمثلة السـيرة الموضوعية الذهنية في أدبنا العربي، **حياة الرافعي** للعريان، **جبران** لمخائيل نعيمة، **لمحـات مـن حيـاة العقـاد المجهولة** لعامر العقـاد، **حياة مطران** لطاهر أحمد الطناجي.

في كل هذه الأشـكال السـيرية (نسـبة إلى السـيرة) نجد تداخلا بدرجات متفاوتة بين السيرة الذاتية والسيرة الذهنية، بحيث يبقى مفهوم البنية المهيمنة صالحا للتمييز بينهما، ففي أشكال سيرية يهيمن جانب السـيرة الذاتية (أحداث النشـأة وظروف التعلم..) وفي أشـكال أخرى يهيمن جانب السيرة الذهنية (الفكر والثقافة).

في سيرة «أديب» لطه حسين نجد هذا التداخل البنيوي بين أنواع

---

(1) محمد الداهي: شعرية السيرة الذهنية، كتاب فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص:12.

السيرة بمختلف أشكالها، فهي:

- سيرة موضوعية: حيث أن السارد الكاتب يقوم فيها بترجمة الحياة الشخصية لصديق له يمارس الأدب ويعشقه إلى حد الهوس والافتتان. فيرصد بيئة نشأته وطفولته ومراحل تعلمه وفترة عمله وحياته الزوجية وعلاقاته مع والديه. «إذا كان هذا كله صحيحا، وأكبر الظن أنه صحيح، فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أديبا. فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدث إليهم رجلا أضنته علة الأدب، واستأثرت بقلبه كصاحبي هذا.»
- سيرة ذاتية: يسترجع فيها السارد الكاتب طه حسين مراحل من حياته في طفولته وتعليمه الجامعي بالأزهر والجامعة المصرية، حيث يتطابق المؤلف مع السارد في ضمير المتكلم ويستحضر تجربته الذاتية كالإحالة على طه حسين في الأزهر والجامعة المصرية، والإشارة إلى عمى الكاتب واستعانته بخادمه الأسود الذي يرافقه في الطريق، وإشارته إلى كثير من معالم قريته في صعيد مصر وهي نفس المعالم التي ذكرها في سيرته الذاتية «الأيام».
- سيرة ذهنية موضوعية : في رصده لحياة صديقه الأديب يركز السارد على الجانب الذهني الثقافي في سيرة صديقه الأديب، فيصف حبه الجنوني للأدب «ولعل إدمانه على الكتابة والقراءة، وإسرافه في الانحناء على الكتاب أو القرطاس هما اللذان شوها قده هذا التشويه» (ص7)، ويعرض المؤثرات الفلسفية والفكرية التي أثرت في مفهوم صديقه للأدب، ويستعرض قراءاته للآداب الغربية وكيف وجهت تفكيره وشكلت رؤيته الثقافية والحضارية لبلاده مصر، بحيث أصبح النموذج الثقافي الغربي معيارا مفضلا لديه للحكم على ثقافة وحضارة بلاده مصر.

بفعل هذا التداخل الأجناسـي يمكن توصيف نص «أديب» بأنه **سيرة مركبة**، تجمع بين الذاتي والموضوعي والذهني، وما يؤكد ذلك، المزاوجـة بيـن ضميـر المتكلم وضميـر الغائب، والانتقال من خطاب الذات (الكاتب) إلى خطاب الآخر (الأديب) «فقد عرفته في القاهرة قبل أن يذهب إلى باريس، ثم أدركته في باريس بعد أن سبقني إليها...» (ص8)

الفَصْـل الثـَّالِث

بنية الشخصيات

1 - مفهوم الشخصية:

يمثـل مفهـوم الشـخصية عنصـرا محوريـا فـي كل سـرد، بحيث لا يمكــن تصــور روايــة بــدون شــخصيات، و«مــن ثم كان التشــخيص هــو محــور التجربــة الروائيــة[1]». ومع ذلــك يواجه البحث في موضوع الشخصية صعوبات معرفية متعددة، حيث تختلف المقاربات والنظريات حــول مفهــوم الشــخصية وتصــل إلــى حــد التضــارب والتناقض. ففي النظريات الســيكولوجية تتخذ الشــخصية جوهرا ســيكولوجيا، وتصير فردا، شــخصا، أي ببســاطة «كائنا إنســانيا». وفي المنظور الاجتماعي تتحــول الشــخصية إلــى نمــط اجتماعــي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيــا إيديولوجيــا. بخــلاف ذلك لا يعامل التحليل البنيوي الشــخصية باعتبارهــا جوهــرا ســيكولوجيا، ولا نمطــا اجتماعيــا، وإنمــا باعتبارها علامــة يتشــكل مدلولهــا مــن وحــدة الأفعــال التــي تنجزها في ســياق الســرد وليس خارجه. إن التحليل البنيوي وهو يجرد الشــخصية من جوهرها الســيكولوجي ومرجعها الاجتماعي لا يتعامل مع الشــخصية بوصفها «كائنا» أي شخصا، وإنما بوصفها فاعلا ينجز دورا أو وظيفة في الحكاية، أي بحســب ما تعمله، ومن ثم يســتبدل غريماس مفهوم الشخصيات بمفهوم العوامل.

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، مرجع مذكور، ص:231.

الشخصية كائن خيالي، تبنى من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو يتلفظ بها عنها.

2 - مظاهر الشخصية:

تبنى الشخصية اطرادا زمن القراءة، من خلال الأفعال التي تقوم بها أو الصفات التي تصف بها نفسها، أو تسند لها من شخصيات أخرى أو من طرف السارد.

ويتم التمييز بين هذه الملفوظات بحسب طبيعة المعرفة (المعلومات) التي تقدمها عن الشخصية. إجرائيا يمكن التمييز بين ثلاث مواصفات:

- **مواصفات سيكولوجية**: تتعلق بكينونة الشخصية الداخلية (الأفكار، المشاعر، الانفعالات، العواطف...).
- **مواصفات خارجية**: تتعلق بالمظاهر الخارجية للشخصية (القامة، لون الشعر، العينان، الوجه، العمر، اللباس...).
- **مواصفات اجتماعية**: تتعلق بمعلومات حول وضع الشخصية الاجتماعي، وإيديولوجيتها، وعلاقاتها الاجتماعية (المهنة، طبقتها الاجتماعية: عامل/ طبقة متوسطة/ برجوازي/ إقطاعي، وضعها الاجتماعي: فقير/ غني، إيديولوجيتها: رأسمالي، أصولي، سلطة...).

لذلك يقتضي التحليل التمييز بين كينونة الشخصيات وأفعالها، بين المواصفات (الصفات) والوظائف (الأفعال)، أو بين الملفوظات الوصفية، والملفوظات السردية.

على مستوى التشخيص، أي بناء الشخصية، تنتمي المواصفات التكوينية للشخصية إلى عدة مستويات سردية أو وصفية، يمكن إجمالها في الشكل التالي:

الوصف	الحكي	الحوار	المنولوج
- ما توصف به الشخصية. - وصف ذاتي : ما تقدمه الشخصية من أوصاف عن ذاتها. - وصف غيري: ما يقدمه السارد أو الشخصيات الأخرى من أوصاف عن الشخصية الموصوفة.	- ما تفعله الشخصية. - محكي الأفعال.	- ما تقوله الشخصية. - محكي الأقوال.	- ما تفكر به الشخصية. - الخطاب الذاتي.

تظهير:

«فجأة، توقف أطفال الزقاق... ثم هللوا جميعا دفعة واحدة: أمنا عيشة...أمنا.. وتراكضوا حول...شبح عجوز... وقد سطرت تجاعيد الوجه وضمور الشفتين المندفعتين داخل الفكين... كانت طويلة القامة... تسير وكأنها تنط أو تحاول أن تحاول القفز بشكل مضحك... أحاط بها أطفال الزقاق...دون أن تبالي بردعهم بل إن مظهر القسوة الصارم الذي يطبع سحنتها في الأغلب، كان يغيب هذه الأثناء ليولد مكانه مشروع ابتسامة، وكلما توقفت حينا بعد آخر لتعدل مشيتها ووضعت قفتها على الأرض، دفعت إليهم بجمع يديها من محتوى القفة، يضم أصنافا من طري الخبز ويابسه، وقشور الخضر وقطع اللحم والبسكويت، وما لا يحصى مما تقضي يومها في جمعه عن طريق التسول وتنقيب القمامات... ويدرك كل من في الزقاق أن عيشة عادت من جولتها اليومية الطويلة عبر أحياء ومناطق في المدينة لا يعرفها سواها: ومن المعتاد أن عيشة أو العرجاء، كما يطلق عليها أحيانا في غيبتها، لا تفرغ من كيسها للأطفال ولا تناولهم منه إلا

عندما تدخل ويدخلون معها براكتها...»[1] (الريح الشتوية 24 - 25)

تختلف الملفوظات السردية عن الملفوظات الوصفية في مستويين:

أولا، صيغة تقديم الشخصية:

- تعتمد الملفوظات السردية **صيغة الأفعال** في تقديم الشخصية (تسير، توقفت، تقضي، تدخل..).
- تعتمد الملفوظات الوصفية **صيغة الوصف** في تقديم الشخصية (عرجاء، طويلة القامة، عجوز، ضمور الشفتين...)

ثانيا، طبيعة المعرفة:

- تقدم الملفوظات الوصفية معلومات ظاهرة، ومعرفة مباشرة عن الشخصية (عرجاء، طويلة، عجوز..)، لا تحتاج إلى استنباط وتأويل القارئ.
- تقدم الملفوظات السردية معلومات ضمنية، ومعرفة غير مباشرة عن الشخصية، حيث أن القارئ مدعو لاستخراج واستكشاف مظاهر الشخصية من خلال ما تحيل عليه الأفعال. فأفعال المشي - مثلا - (تسير كأنها تنط أو تحاول القفز، توقفت لتعدل مشيتها..) تحيل على طريقة مشية الشخصية، بمعنى أنها تقدمها بطريقة ضمنية غير مباشرة، بخلاف وصف «العرجاء» الذي يقدمها بطريقة مباشرة.

3 - أشكال التقديم:

المقصود بأشكال التقديم الطريقة التي يقدم بها الروائي شخصياته في الرواية. بالنظر إلى تاريخ الرواية نرى تعددا في أشكال التقديم، ذلك

(1) مبارك ربيع: الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط3، 1996.

أن هذه الأشكال تخضع لمنطق التحول الإبداعي من فترة إلى أخرى.، وترتبط باختيارات الكتاب الفنية والجمالية. من الكتاب من يحرص على إبراز شخصياته بأدق تفاصيلها، فيسهب في وصف طبائعها وتعيين ملامحها مثلما نجد في الرواية الواقعية والرواية الاجتماعية، وهناك بالعكس من يعمد إلى الإيجاز والاختصار، فيترك شخصياته بدون ملامح وأوصاف، وفي أحسن الأحوال يقدم معلومات ضئيلة لا تكفي لرسم صورة واضحة عنها. وهناك من الروائيين من يتعمد إرباك القارئ وتضليله بوضع شخصياته في أوضاع غامضة ومفارقة، مثلما نجد في بعض أشكال الرواية الحديثة، حيث «الشخصية الواحدة تحمل أكثر من اسم، شخصيات مختلفة تحمل نفس الاسم، تغير في الديمومة، نفس الشخصية قد تكون تباعا، امرأة، أو رجل، أشقر أو أسمر، ديمومة في التحولات (شخصيات مختلفة تقوم بنفس الفعل أو تتلقى نفس الأوصاف).[1]»

أمام تعدد المشاكل التي يطرحها تقديم الشخصية من حيث التنوع والاختلاف، يقترح فيليب هامون مقياسين أساسيين يفيدان في القيام بهذه المهمة:

المقياس الكمي: وينظر إلى كمية المعلومات المتواترة المعطاة صراحة حول الشخصية.

المقياس النوعي: ينظر إلى مصدر المعلومات حول الشخصية، هل تقدمها الشخصية عن نفسها مباشرة أو بطريقة غير مباشرة عن طريق التعليقات التي تسوقها الشخصيات الأخرى أو المؤلف، «أم أن الأمر يتعلق بمعلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل

(1) فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط، 1990، ص:49.

الشخصية ونشاطها.[1]»

انطلاقا من معيار مصدر المعلومات عن الشخصيات، يتم التمييز عادة بين طريقتين في تقديم الشخصية:

التقديم المباشر:حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو الشخصية نفسها. بمعنى أن الشخصية تعرف نفسها بذاتها باستعمال ضمير المتكلم، فتقدم معرفة مباشرة عن ذاتها بدون وسيط، من خلال جمل تتلفظ بها هي، أو من خلال الوصف الذاتي auto - description، مثلما نجد في الاعترافات والمذكرات واليوميات والرسائل.

التقديم غير المباشر: حين يكون مصدر المعلومات عن الشخصية هو السارد، حيث يخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصية أخرى من شخصيات الرواية. في هذه الحالة يكون السارد وسيطا بين الشخصية والقارئ، أو تكون إحدى شخصيات الرواية وسيطا بين الشخصية والقارئ.

تظهير:

التقديم المباشر:

الوصف الذاتي: تقديم الشخصية لذاتها:

«ليتني لم أسمع لك أيها الصديق، فقد كنت أوثر أن أرتحل إلى فرنسا دون أن أذهب إلى ريفنا الحزين لأرى أبوي وأسرتي ولأرى قريتنا...لقد كنت شديد التردد في الذهاب إلى الريف. أحس من نفسي ضعفا شديدا على احتمال هذا الوداع المؤلم، وداع هذين الشيخين...هنالك رحلت إلى الريف وليتني لم أفعل، فلم أكن أظن

(1) المرجع نفسه، ص:37.

أني سألقى في هذا الريف ما لقيت في حزن لاذع وأم ممض ويأس لا صبر معه ولا احتمال له... فخرجت أهيم في الريف ألتمس راحة النفس في تعب الجسم، ولست أزعم أني خرجت أريد وجهة بعينها، أو أسعى بلا غاية معروفة، إنما هو المشي ولأبعاد فيه، والخلوة إلى النفس، والفرار من لوم اللائمين...» (سيرة «أديب» لطه حسين، 34- 35 _36)

المتكلم في هذا النص هو الأديب بطل سيرة «أديب» يصف حالته النفسية الحزينة وما يعتريها من مشاعر التردد واليأس والألم، بسبب وداعه لأسرته قبل سفره إلى فرنسا للدراسة، من خلال الوصف الذاتي الذي يقدمه عن ذاته، بحيث يتعرف القارئ على نفسية البطل مباشرة منه. إن البطل نفسه هو مصدر نقل المعلومات إلى القارئ بدون وسيط. وبالتالي يقدم هذه المعلومات من خلال منظوره الذاتي، وليس من منظور الآخر، السارد الغائب العالم بكل شيء، أو منظور شخصية أخرى تشترك معه في نفس القصة.

الشخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصفات الخارجية	الصفات النفسية	الصفات الاجتماعية
أديب	الشخصية نفسها:أديب.	- أصله من القرية. - الأسرة.	- لا احتمال له ولا صبر للوداع المؤلم. - التردد. - حزن لاذع. - ألم ممض. - يأس لا صبر معه ولا احتمال. - أهيم.	- تعب الجسم.

التقديم غير المباشر: تقديم السارد للشخصية

«ومثل ماذا أيضا؟ مثل أم فتحية... كانت في العقد الرابع من عمرها، بشرتها السوداء مصقولة ووجهها المستطيل يتميز بعينين صغيرتين بؤبؤهما لا يكاد يتوقف عن الحركة مع ابتسامة توهم الرائي بأنها تصدر مباشرة عن العينين. تلقائيتها في الأوج وكلامها سكر بلكنته المعهودة عند النوبيين المتمصرين. غير أنها لم تكن، عندما تتحدث عن أصلها، حاسمة في تحديد أرض انتمائها: هل السودان أم النوبة؟ دائما ترتدي جلابية سوداء مع طرحة من نفس اللون، ولا تظهر الألوان الزاهية إلا عندما تخلع الجلابية. تكاد تكون قصيرة القامة شيئا ما، لكن ديناميتها تضفي على حضورها امتدادات تملأ الحيز الذي تتحرك فيه.[1]» (مثل صيف لن يتكرر 77 -78)

مصدر المعلومات في هذا المقطع عن شخصية أم فتحية هو السارد. يتعرف القارئ على شخصية أم فتحية عبر وساطة السارد، وبالتالي عبر منظوره وصوته، من خلال ما يقدمه السارد من معلومات وأوصاف عن مظاهر الشخصية وطبائعها، وليس عبر المنظور الذاتي للشخصية وخطابها الشخصي.

الشخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصفات الخارجية	الصفات النفسية	الصفات الاجتماعية
أم فتحية.	السارد الغائب العالم بكل شيء.	أصل انتمائها: النوبيون المتمصرون شخصية حيوية: تملأ الحيز الذي تتحرك فيه.	تلقائيتها.	- العمر: العقد الرابع - لون البشرة: السواد - شكل الوجه: مستطيل - حجم العينين: صغيرتان - لكنة الكلام: نوبية - اللباس: جلابية سوداء - القامة: قصيرة

(1) محمد برادة: مثل صيف لن يتكرر، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1999.

التقديم غير المباشر: تقديم الشخصية لشخصية أخرى

«ثم جاءت فترة أقفل عليه الباب لا يرى أحدا ولا يكلم أحدا. نفس الخلوات التي كان يتقنها أحمد الريفي في السجن: منذ الأيام الأولى لوصولنا إلى حي (أ) طلب العزلة، وقد يكون امتنع في عزلته هذه عن الأكل والخروج والمقابلة. ثم جاءت فترة أقفل باب الزنزانة لا يرى أحدا ولا يكلم أحدا. نفس الخلوات التي تدرب عليها... ومن يرى الصورة الملونة الآن : الوجه الخامل المتعب،... أما انتفاخه البادي في الصورة فكان موسميا. غالبا ما كان يهزل في خلواته المتكررة، ثم يعود إلى استوائه المعهود. أنفه المحدودب قليلا. عيناه المشعتان بوهج تلك الأيام. قامته المتوسطة..[1].»

مصدر المعلومات في المقطع عن شخصية أحمد الريفي هو شخصية سعد الأبرامي بطل رواية «الساحة الشرفية». تشترك الشخصيتان في نفس الحدث: الاعتقال في السجن، وتجمع بينهما صداقة السجن ومعاناته. على خلاف تقديم السارد الغائب العالم بكل شيء، الذي يكون خارج القصة، وبالتالي غير مشارك في أحداثها، فإن تقديم الشخصية من طرف شخصية أخرى مشاركة لها في نفس الحدث، يعكس منظورا ذاتيا هو موقف الشخصية المنجزة للتقديم من الشخصية موضوع التقديم، والذي يتحدد ويتأثر بشكل العلاقة التي تجمع بينهما.

(1) عبد القادر الشاوي: الساحة الشرفية، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط2، 2005.

الشخصية	مصدر المعلومات	المعلومات		
		الصفات الاجتماعية	الصفات النفسية	الصفات الخارجية
أحمد الريفي	- شخصية سعد الأبرامي.	- تعبيرات الوجه. - بنية جسمه وتغيراتها: الانتفاخ، يهزل، استواؤها المعهود. - أنفه المحدودب. - عيناه المشعتان. قامته المتوسطة.	- الخلوة. - العزلة. - العزوف عن الأكل والشرب والخروج ومقابلة الناس.	- أصله: الريف - معتقل سابق.

4 - تصنيف الشخصيات :

تثير مسألة تصنيف الشخصيات إشكالات متعددة، أولا لاختلاف التصورات حول مفهوم الشخصية، ثانيا لتعدد واختلاف معايير التصنيف إلى حد التضارب.

4- 1معايير تحديد البطل[1]:

بحسب «بارث[2]» يطرح مفهوم البطل صعوبة حقيقية في التحديد تتصل بالمكانة التي يشغلها داخل السرد، فمن هو الفاعل البطل في السرد؟ كيف السبيل إلى تمييزه؟

(1) اعتمدنا في تحديد هذه المعايير على فليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص61: وما بعدها.

(2) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص: 25.

فإذا كانت رواية الشخصية لا تطرح مشكلا، حيث أن السرد يركز على شخصية بذاتها، فإن أنواعا روائية أخرى تطرح مشكلا. ففي عدد من المحكيات نجد تقابلا بين شخصيتين خصمين متكافئتين. تتساوى أفعالهما، ويصير البطل في هذه الحالة مضاعفا، بحيث يصعب تحديد هوية البطل. كما أن مكانة الشخصية وأهميتها تختلف من شكل روائي إلى آخر. في الرواية الكلاسيكية تحتل الشخصية مكانة مهمة في السرد وتلعب دورا رئيسيا، بل إن عناصر السرد الأخرى تنتظم انطلاقا منها، بخلاف ذلك تراجعت مكانة الشخصية في الرواية الحديثة إلى الخلف، خاصة مع ظهور الرواية المضادة للشخصية في فرنسا والتي عرفت بالرواية الجديدة مع «ألان غروب غريي»، و«ناتالي ساروت»، و«ميشال بوتور».

يمكن التعرف على البطل من خلا ل مجموعة من العلامات والمعايير الكمية والنوعية.

- **المقياس الكمي**: وفرة المعلومات والعلامات والإشارات عن البطل بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى.

في سيرة «أديب» يقدم السارد معلومات شاملة ووافرة عن شخصية صديقه الأديب. معلومات تخص مظهره الجسدي الخارجي، ومعلومات تخص طفولته وأسرته، ووضعه الاجتماعي، ينحدر من أسرة ريفية غنية، متزوج، موظف، مثقف مولع بالقراءة والأدب والفكر. معلومات تخص أفكاره وطموحاته وحالته النفسية وتقلبات مزاجه. إنه يقدم وصفا شاملا وكليا لشخصية البطل، يرصد بدقة فائقة حتى لكنة صوته وطريقة كلامه. بالمقابل مثلا، في حديثه عن والديه، يكتفي السارد بإسناد صفة واحدة لهما (الشيخين) «ليتني لم أسمع لك أيها الصديق، فقد كنت أوثر أن أرتحل إلى فرنسا دون أن أذهب إلى

ريفنا الحزين لأرى أبوي وأسرتي..أحس من نفسي ضعفا شديدا على احتمال هذا الوداع المؤلم، وداع هذين **الشيخين** الذين لم يكونا يحتملان إقامتي في القاهرة» (ص34)

بالمقارنة مع وفرة كمية المعلومات والأوصاف عن البطل، يختزل السارد كمية المعلومات عن والديه في صفة واحدة (الشيخين)، فلا يذكر اسمهما، بل تأتي الإشارة إليهما في سياق الحديث عن البطل، بمعنى أن حضورهما عابر، ومشروط بوجود البطل، وفي غياب البطل لا وجود لهما. في مقابل التشخيص (التمثيل) المتنامي للبطل يحظى والداه بتشخيص اختزالي يقلص من حضورهما وصورتهما.

البطل	الشخصيات الأخرى
- وفرة المعلومات. - تشخيص متنامي. - حضور مستمر. - حضور مهيمن.	- قلة المعلومات. - تشخيص اختزالي. - حضور عابر. - حضور باهث.

المقياس النوعي: يتعلق بطريقة بناء الشخصية وتقديمها في الخطاب السردي، خاصة على مستوى تمظهرات الشخصية وأشكال ظهورها وحضورها في المحكي..

أ - التفريد:

حين يخص الروائي شخصية البطل بمجموعة من الصفات لا تملكها الشخصيات الأخرى، أو تملكها بدرجة أقل، فإنه يجعل شخصية البطل **متفردة** بهذه الصفات.

في سيرة «أديب» يخص السارد البطل المترجم له من بين كل

الشخصيات بصفة «أديب». التفريد هنا قائم على منح صفة لشخصية وحجبها عن شخصية أخرى. يصبح هذا التخصيص امتيازا تحظى به شخصية على حساب الشخصيات الأخرى.

تأتي الإشـارة إلى والدي الأديب في رسـالة البطل إلى صديقه السارد، ومعنى ذلك أن الوالدين لا يتمتعان بحضور مستقل، ووجود قائم، إنهما مجرد إشارة عابرة في كلام البطل، يتحدد حضورهما من خلال قول شخصية أخرى، وليس من خلال ما يقومان به من أفعال. حضورهما مرتبط بحدث رحيل البطل إلى فرنسا، لذلك ما إن يسافر البطل يغيب الوالدان من مشهد الحكي، وبالتالي لا ديمومة لهما في زمن الحكي، بمعنى أن السـارد لا يمنحهما حضورا دائما ومسـتقلا في عالم القصة. إنه حضور في كلام البطل وليس حضورا من خلال الفعل. فإذا كان البطل محدد من خلال ما يقوم به من أفعال، فشخصية الوالدين بدون فعل.

البطل	الشخصيات الأخرى
- ملقب، مكنى، مسمى.	- بدون اسم.
- له قصة (الرحلة إلى فرنسا).	- لا قصة لها.
- له تاريخ: ماض وحاضر، هدف في المستقبل.	- بدون تاريخ.
	- غير موصوفة.
- موصوف.	- حاضرة في القصة من خلال أقوال شخصية أخرى.
- مشارك في القصة من خلال أفعاله.	

ب - أشكال ظهوره وحضوره:

يتعلـق الأمـر هنـا بأشـكال تقديـم البطل، من حيث التركيز عليه، وطريقة ظهوره، بمعنى تقديم البطل في سياقات وحالات ترسخه في

ذاكرة القارئ:

يبدأ الفصل الأول في رواية «**مثل صيف لن يتكرر**» بالمقطع التالي «قرأ حماد ما كتبه منذ عشر سنوات في ورقة بيضاء: «ميدان باب الحديد، شهر أغسطس، الشمس في منتصف النهار»...توقف قليلا ليسرح مع خواطره: لماذا يبدأ من ميدان باب الحديد؟ أليس من الأفضل أن يبدأ من وداع عائلته في الرباط أو من ركوب السفينة بالدار البيضاء يوم 13 يوليوز باتجاه مارسيليا، أو من محطة القطار بباريس في مطلع النهار وهو يتجه إلى روما.» (ص7)

البطل (حماد) هو أول من يسمى، وأول من يوصف. يختاره السارد من بين كل الشخصيات لتدشين بداية الحكي. إنه أول من يدخل خشبة المسرح. وبالتالي، يتعرف عليه القارئ منذ اللحظة الأولى الحاسمة في الحكي، لحظة البداية وانطلاق القصة، بخلاف الشخصيات الأخرى التي يتأخر ظهورها. بعد ذلك يقدم السارد وصفا خارجيا لجسد ومظهر «حماد»، ثم يعرفنا بقصة رحلته إلى القاهرة لإتمام دراسته. من سمات توكيد «حماد» كشخصية بطلة: ظهوره في بداية القصة منفردا، وهذا ما يمنحه حضورا مستقلا عن الشخصيات الأخرى، بالمقابل يظهر أصدقاؤه الطلبة على فترات متباعدة.

على مستوى الوظائف، هو بطل سارد لقصته في مذكراته ويومياته، له قصة هي مدار الشخصيات الأخرى. تتشكل كينونته بما ينجزه من أفعال، رحلته إلى القاهرة،و انتقالاته في فضاءاتها. وهو الشخصية الوحيدة التي تكتب مذكراتها ويومياتها، وبالتالي يخصه السارد بوظيفة، لا تسند للشخصيات الأخرى. ويتخذ السارد مذكراته مرجعا في الحكي.

البطل	الشخصية
- ظهور في اللحظات الحاسمة للقصة (بداية/ نهاية)، والأحداث الأساسية. - ظهور مستمر. ظهور منفرد. - حضور مستقل. - مشارك وسارد لقصته.	- ظهور في لحظات غير هامة (انتقال - وصف) أو في أماكن غير موسومة. - ظهور وحيد أو على فترات. - ظهور برفقة شخصية أخرى. - حضور مرتبط بشخصيات أخرى. - مشارك بسيط في القصة.

ت - موقعه في نسق الحكي:

تسند للبطل وظائف وأدوار لا تسند إلى الشخصيات الأخرى، وغالبا ما تكون هذه الأدوار مثمنة (مفضلة) داخل الثقافة والمجتمع.

في سيرة «أديب» يقوم البطل بأدوار ووظائف لا تسند للشخصيات الأخرى. فهو الذي يتصل بالسارد ويتعرف عليه، ويقوده في الحياة بحيث يصبح السارد تابعا للبطل يخضع لخططه وتعليماته. يخرج البطل صديقه السارد من بيته، ويتسكع به في الشوارع، ثم يعود به إلى بيته، وهو الذي يعرفه على مدينة القاهرة، بينما السارد مجرد تابع له وحتى إن اعترض فإنه يستسلم له في النهاية. وعندما تعترضهما مشاكل، البطل هو من يقوم بحلها. وحينما يقدم البطل طلبه إلى الجامعة لاختياره ضمن بعثة الطلبة إلى فرنسا، تعترض طلبه مشاكل، لكنه يتغلب على كل هذه المشاكل، ويقبل طلبه. يسافر إلى فرنسا ويبدأ قصة جديدة هي قصة الانبهار بالغرب. يعجب أساتذته الفرنسيون بتفوقه الدراسي. وتنشأ الحرب ويغزو النازيون العاصمة

الفرنسـية، فتسـتدعي الدولة المصرية طلبتها من فرنسـا، لكنه يتحدى هـذا القـرار الحكومـي ويرفـض العـودة إلـى بلاده لأنـه يعتبرها جبنا وهروبـا.

البطل	الشخصية
- شخصية/ متبوعة (تقود وتحل المتناقضات) - تتشكل من خلال فعل (حدث) تقوم به. - تتشكل في مواجهة معيق وتنتصر عليه. - شخصية لها جاذبية. تحصل على مساعدين.	- شخصية تابعة. - تتشكل من خلال قول (شخصية مشار إليها). - تنهزم أمام المعيق. - بدون جاذبية. - لا تحصل على مساعدين.

ث - التحديد القبلي:

يحدد النوع الأدبي البطل بشكل قبلي. في السيرة الذاتية البطل هو الشخصية الوحيدة التي تتطابق مع ضمير المتكلم. تقول ليلى أبو زيـد عـن سـيرتها الذاتيـة «رجـوع إلى الطفولة»: «وهكـذا كانت كتابة سيرتي الذاتية غير واردة لأنني فوق هذا وذاك امرأة في مجتمع ظلت فيه تاريخيا ولأمد طويل مستبعدة وساكنة... كان علي أن أنتظر سنوات طويلة قبل أن أجرأ على كتابة سيرتي الذاتية [1]». بحكم ميثاق السيرة الذاتية تتطابق البطلة في سيرة «رجوع إلى الطفولة» مع ضمير المتكلم المؤنث.

(1) ليلى أبو زيد: رجوع إلى الطفولة، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط2، 2000، ص:4.

وفي السيرة الموضوعية، يحدد النوع الأدبي البطل بشكل قبلي، من خلال ميثاق مشترك بين المؤلف والقارئ، يعلن السارد في سيرة «أديب» لطه حسين عن البطل منذ لحظة البداية «إذا كان هذا صحيحا، وأكبر الظن أنه صحيح، فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أديبا. فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلا أضنته علة الأدب، واستأثرت بقلبه ولبه كصاحبي هذا.» (ص4)

- **التحديد القبلي للبطل**: «فيجب أن يكون صاحبي الذي أريد أن أتحدث إليك عنه أديبا».
- إضافة إلى التحديد القبلي للبطل يوظف السارد إجراء التفريد في تحديد البطل، حيث أن السارد يخص صاحبه بطل «أديب» بصفة تميزه عن الشخصيات الأخرى «فلست أعرف من الناس الذين لقيتهم وتحدثت إليهم رجلا أضنته **علة الأدب**، واستأثرت بقلبه ولبه كصاحبي هذا.» فالبطل من بين كل شخصيات النص هو الموصوف بصفة «أديب». إن إسناد صفة للبطل وحجبها عن الشخصيات الأخرى تأكيد لبطولته وتميزه.

البطل	نوع التحديد
- تحديد عرفي مسبق (السيرة الذاتية، الحكاية الخرافية).	- تحديد جلي: اسم الشخصية في السيرة الذاتية هو نفسه اسم المؤلف. - تحديد ضمني: تعليقات داخل النص كأن يسمي النص شخصية «بطلا»، وينعت أخرى ب «الخائن»..

4- 2 الشخصيات الرئيسية/ الشخصيات الثانوية:

تتعدد معايير التمييز بين الشخصيات الرئيسية والثانوية، بحكم اختلاف الأشكال الروائية وتغير معايير تقييم الفرد سواء عبر التاريخ، أو اختلافها من ثقافة إلى أخرى، ومن مجتمع إلى آخر.

يحدد «هينكل» خصائص الشخصيات الرئيسية في ثلاثة[1]:

- مدى تعقيد التشخيص.
- مدى الاهتمام الذي تستأثر به بعض الشخصيات.
- مدى العمق الشخصي الذي يبدو أن إحدى الشخصيات تجسده.

يقصد بمعيار تعقيد التشخيص نمط الشخصيات المعقدة التي ترجع أفعالها وتصرفاتها إلى مجموعة متداخلة ومركبة من الدوافع والانفعالات المتناقضة، بما يجعلها عرضة لتغيرات حاسمة. ومعنى ذلك أن الشخصيات الرئيسية تمثل نماذج إنسانية معقدة وليست نماذج بسيطة، وهذا التعقيد هو الذي يمنحها القدرة على اجتذاب القارئ. هذا المعيار يخص بنية الشخصية في ذاتها، وفي هويتها النفسية.

بالمقابل يخص معيار **الأهمية** بناء الشخصية وطرق تقديمها على المستوى السردي. من هذا الجانب الشكلي، الشخصيات الرئيسية هي التي تستأثر باهتمام السارد، حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز، حيث يمنحها حضورا طاغيا، وتحظى بمكانة متفوقة. هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى وليس السارد فقط.

ويقصد بمعيار العمق الشخصي غموض الشخصية بما يجعلها مثار اهتمام الشخصيات الأخرى. «ذلك أن جميع الناس الذين يلفهم

(1) روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ص:233.

الغموض أو تشكل حياتهم لغزا غامضا علينا يستثيرون شغفنا.[1]»

يسمي «فورستر» الشخصيات المعقدة بالشخصيات **المدورة round**، التي تجسد كل أنواع التنوع والتعقيد في الطبيعة الإنسانية، لذلك يعتبرها الشخصيات المناسبة لتمثيل البعد المأساوي، في مقابل ما يسميه بالشخصيات **المسطحة[2] flat**، التي تعكس فكرة ثابتة لمؤلفها.

على أساس هذا التقابل بين النمطين، تتميز الشخصيات المدورة بكثافة سيكولوجية، وتمثل في أغلب الأحيان حالة درامية معقدة ومركبة، بينما تفتقر الشخصيات المسطحة إلى الكثافة السيكولوجية والتعقيد الذي يميز الطبيعة الإنسانية، ولأنها ذات بعد أحادي ثابت غير متغير.

إن الشخصيات الرئيسية ونظرا للاهتمام الذي تحظى به من طرف السارد، يتوقف عليها فهم التجربة المطروحة في الرواية، فعليها نعتمد حين نحاول فهم مضمون العمل الروائي.

بالمقابل تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسية. قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر. وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له. وغالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي. وهي بصفة عامة أقل تعقيدا وعمقا من الشخصيات الرئيسية، وترسم على نحو سطحي، حيث لا تحظى باهتمام السارد في شكل بنائها السردي، وغالبا ما تقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة الإنسانية.

---

(1) المرجع نفسه، ص:239- 240.

(2) E. M. Forster: Aspects of the Novel, Penguin Books, 1977, p:73.

الشخصيات الرئيسية	الشخصيات الثانوية
- معقدة. - مركبة. - متغيرة. - دينامية. - غامضة. - لها قدرة على الإدهاش والإقناع. - تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي. - تستأثر بالاهتمام. - يتوقف عليها فهم العمل الروائي ولا يمكن الاستغناء عنها.	- مسطحة. - أحادية. - ثابتة. - ساكنة. - واضحة. - ليست لها جاذبية. - تقوم دور تابع عرضي لا يغير مجرى الحكي. - لا أهمية لها. - لا يؤثر غيابها في فهم العمل الروائي..

تظهير:

تعتبر شخصية الأديب شخصية رئيسية في سيرة «أديب» لطه حسين، تتوفر على كل معايير التعقيد، وإجراءات «التفرد»، أي مجموع الخصائص البنيوية والسردية التي تتفرد بها شخصية بالمقارنة مع الشخصيات الأخرى، وتمنحها صفة الشخصية الرئيسية. بالنسبة لشخصية الأديب في نص «أديب»، إضافة إلى تفردها بعنوان النص، حيث يستمد النص عنوانه من صفة الشخصية الرئيسية، فإن شخصية الأديب تتفرد بمجموعة من الخصائص، فهي:

- **شخصية مركبة**: تتحكم في أفعالها وسلوكها دوافع نفسية متناقضة، وتتصارع في داخلها المتناقضات: الجد والهزل، الإصرار

والعجز، التفوق والفشل،، الطموح والتهور،الصداقة والنكران، القوة والضعف، الحزن والفرح، فجأة وبدون مبررات معقولة ينتقل من حالة إلى حالة مناقضة «وصاحبي ينتقل فجأة في غير تهيؤ ولا تدرج ولا انتظار لهذا الانتقال...وإذا أنت ترى هذا الرجل وقد وثب فجأة من نقيض إلى نقيض» (ص145)

هذه التركيبة المتناقضة هي التي ستؤدي به في نهاية المطاف إلى الجنون، والإقامة في إحدى المصحات العقلية، حيث أن مسارها يعكس خطا انحداريا مأساويا من حالة مشرقة مشعة بالطموح والإرادة والعزم والتضحية إلى حالة قاتمة من السقوط في أحضان الرذيلة والدنس، وصولا إلى السقوط النهائي في مهاوي الجنون.

- **شخصية متغيرة:** تتغير حسب تطور الأحداث وتناميها، ولا تبقى على صورة ثابتة. إذ يتحول من شخصية جذابة، مثقف مولع بالأدب والثقافة والعلم، يحرص على استقرار بيته، إلى شخصية ناكرة للخير والجميل فيهدم أسرته بنفسه ويطلق زوجته الطيبة رغم حبه لها واعترافه بفضلها عليه. وباجتيازه لحدود بلاده وسفره إلى فرنسا في البعثة الدراسية يتغير تغيرا جذريا من النقيض إلى النقيض، من رجل شرقي يحرص على الفضيلة إلى رجل مستلب، مستهتر بالأخلاق، لا يقيم وزنا لأخلاقه الشرقية، فيرتمي في أحضان الرذيلة ويتحول إلى شخص آخر تستبد به الشهوة ووكل أنواع المحرمات التي كان يمتنع عنها في بلاده، ويخسر طموحه الذي ضحى بزوجته وأسرته من أجله في مجالس اللهو والمتعة والشهوة المادية. ويتحول من مثقف كفء متفوق إلى رجل خامل متقاعس غارق في غيبوبة الخمر واللهو والمتعة. «كيف انتقلت

من طور إلى طور، وكيف تغيرت من حال إلى حال أكنت خيرا فأصبحت شريرا أم كنت شريرا أتكلف الخير، فلما بلغت هذا البلد ألقيت عن نفسي أعباء التكلف وأثقاله وظهرت لنفسي كما أنا، لا متحفظا ولا متأففا؟ أم ماذا ؟ إني لفي حيرة لا أعرف لها حدا.. فأنا مدفوع إلى الشر ما في ذلك شك، وأنا عاجز عن المقاومة، وأنا أسأل نفسي دون أن ألح عليها في السؤال: أليس يمكن أن تكون هناك قوة خفية ماكرة قد دفعتني إلى ما وراء البحر لألقى في هذه الأرض الغريبة كيدا يدبر وأمرا يراد، ولأكون نهبا لشياطين الإثم والغواية والفساد.» (ص116).

شخصية جذابة: تستأثر باهتمام الشخصيات الأخرى، فالسارد الكاتب معجب بشخصية الأديب، خاصة شغفه بالقراءة وولعه بالأدب إلى حد الافتتان، كما أن الأديب في سفره إلى فرنسا، سيستأثر باهتمام الشخصيات الأجنبية الفرنسية، سيعجب الأساتذة بتفوقه الدراسي وذكائه، كما أنه سيكون محط إعجاب النساء الفرنسيات. تتفرد شخصية الأديب وحدها بصفة الجاذبية من بين كل الشخصيات الأخرى، وهذا ما يشكل أفضلية وامتيازا لا تحظى به شخصيات النص الأخرى.

ثمة شخصية أخرى رئيسية تأتي في المرتبة الثانية بعد شخصية الأديب. هي شخصية السارد الكاتب، فهو:

- **شخصية ذات دور رئيسي في الحكي:** يقوم السارد بأدوار رئيسية حاسمة في الحكي. فهو الصديق الحميم الوفي للأديب، وهو المؤتمن على أسراره، يبوح له بأسراره ويطلعه على خفايا نفسه، على فضائلها وعلى رذائلها. وهو الذي يتلقى رسائله ويحصل على أوراقه ومذكراته ويومياته، وهو الشخصية الوسيط بين الأديب

وأسرته، يطلعهم على أخبار ولدهم المغترب. وهو الوسيط بين الأديب والقارئ، فلولا السارد لما أمكن لأوراق الأديب ومذكراته أن ترى النور ويطلع عليها القراء.

- **شخصية جذابة**: مثيرة للإعجاب. فهو أعمى لكن إعاقته لم تمنعه من إكمال دراسته والتغلب على ظروف العجز الجسدي (العمى) والقهر الاجتماعي (الفقر). وتمثل سيرته نموذجا للنجاح والتفوق.

- **شخصية متغيرة**: تنتقل من وضع سيئ إلى وضع أفضل، تمثل نموذجا ساطعا للارتقاء في الحياة، ذلك أن مساره في الدراسة والحياة يعكس خطا تصاعديا قوامه النجاح والتفوق. وبالتالي، إن سيرته جديرة بأن تروى ويقتدى بها، لأنها تمثل سيرة غير عادية لشخص عاجز استطاع أن يحول عجزه إلى نجاح وتفوق، بتغلبه على ظروف عجزه وفقره.

- **شخصية مغايرة**: تبدو شخصية السارد مخالفة لشخصية الأديب. فهو شخصية متوازنة لا تبالغ في أي جانب من جوانب الحياة، على خلاف شخصية الأديب المسرفة في كل شيء، في اللهو والجد، في العلم والعبث. وتمثل سيرته مسارا معاكسا لسيرة الأديب، فهو لم ينبهر بحضارة فرنسا كما انبهر الأديب. وفرنسا لم تكن بالنسبة له فضاء لإشباع غرائزه الجنسية وملذاته الحسية، بل فضاء للتعلم والجد والتحصيل. ولم تمثل فرنسا بالنسبة له فضاء للضياع والجنون، بل فضاء للنجاح والعودة إلى بلاده متفوقا منجزا للمهمة التي أرسل من أجلها. في مقابل مسار السقوط والفشل، الذي تشخصه سيرة الأديب، تخط سيرة السارد مسار الصعود والنجاح.

وثمة شخصيات ثانوية وعابرة أخرى يستحضرها المؤلف

داخل المحكي، كالخادم الأسود والزوجة حميدة والوالدين وفرنند وأخ الكاتب. تقوم هذه الشخصيات بدور تكميلي وهامشي، حيث يستدعيها الكاتب كعوامل مساعدة أو عوامل معيقة. فإذا أخذنا مثلا شخصية الخادم هي شخصية ثانوية ومسطحة، سواء من على مستوى المقياس الكمي أو المقياس النوعي:

- **المقياس الكمي**: كمية المعلومات المعطاة عن شخصية الخادم ضئيلة جدا، فالسارد لا يذكر اسمه، وهو شخصية مسطحة غير موصوفة جسديا ولا سيكولوجيا ولا نسمع صوتها داخل الحكي. كل ما يعرفه القارئ عنها هو صفة واحدة «الخادم».

- **المقياس النوعي**: على مستوى المقياس النوعي، يقوم الخادم بدور مساعد للسارد الأعمى، يرافقه في تنقلاته، ويدله على الطريق. ليس له حضور مستقل عن شخصية السارد، بمعنى أن حضوره مرتبط بشخصية أخرى، وبالتالي لا يتمتع بوجود مستقل داخل الحكي. لذلك يكون ظهوره في الحكي على فترات وليس مستمرا، ويبدأ ظهوره في التقلص إلى أن يغيب في المرحلة الثانية من حياة السارد، مرحلة السفر إلى فرنسا، وبالتالي فظهوره مرحلي ومؤقت وليس دائما، لا يؤهله لأداء دور حاسم في الحكي. لذلك يحدث أن يستغني السارد الأعمى عن مرافقه الخادم دون أن يؤثر غيابه على الحكي، مثلما يحدث عندما يخرج السارد مع صديقه الأديب، بدون مرافقه الخادم، وأيضا عندما يسافر السارد إلى فرنسا، يغيب الخادم من مشهد الحكي، ولا يذكره السارد بتاتا، وينساه القارئ.

الشخصيات المرجعية[1]: هي الشخصيات التي تحيل على دلالات وأدوار وأفكار محددة سلفا في الثقافة والمجتمع، بحيث

(1) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:24.

يكون إدراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزية مرتبطا بدرجة استيعابه لهذه الثقافة. تقوم هذه الشخصيات المرجعية بوظيفة «**الإرساء المرجعي**»، بمعنى أنها تربط القصة بمرجعها الثقافي والتاريخي. وأهم نماذج الشخصيات المرجعية، الشخصيات التاريخية (صلاح الدين الأيوبي، عمر المختار..)، الشخصيات الأسطورية (السندباد، سيزيف..)، الشخصيات الاجتماعية (العامل، المحتال، البخيل...). كل ما يجمع بين هذه الأنماط على اختلاف مرجعياتها، هو أنها تحيل على دلالات محددة سلفا في ثقافة المجتمع.

في سيرة «أديب» يستحضر السارد شخصيات مرجعية منها أبي العلاء المعري، والمتنبي، والأخطل، وموسيه، وسيسرون، والروم. تنتمي هذه الشخصيات إلى ثقافتين مختلفتين، الثقافة العربية والثقافة الغربية، وبالتالي تحيل على تاريخين مغايرين.

5- العلاقات :

لا يتشكل مدلول الشخصية فقط من خلال ما تقوم به من أفعال، ولكن أيضا من خلال التقابل، أي من خلال علاقة الشخصية بشخصية أخرى. والمؤكد أن هذه العلاقة تتغير وتتبدل بفعل تطور مسار الحكي. ويكمن المشكل في تحديد أنواع العلاقات بين الشخصيات في أنها في غاية التنوع والتعقيد، ذلك أن هذه العلاقات تتنوع وتتعقد بتعقد وغموض التجربة الإنسانية. ولتسهيل عملية التحليل يختزل «تودورف» هذه العلاقات في ثلاثة أنواع: **الرغبة، التواصل والمشاركة**[1].

(1) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص:48.

تظهير:

في سيرة «أديب» تجد الرغبة في تحققها الواضح في مفهوم الحب، نجدها عند الأديب تجاه زوجته حميدة. وعلاقة التواصل تجد تجسيدها الصريح في فعل «المسارة» بين الأديب وصديقه السارد. يوجد السارد والأديب في علاقة مسارة، ذلك أن الأديب يتخذ من صديقه السارد المؤتمن الوحيد على أسراره، يبوح له بأسراره ويطلعه عليها من بين كل الشخصيات لأنه «أحفظهم لسره» (ص151)، وهذا ما يبرر الرسائل بينهما. فالرسائل تجسيد لعلاقة التواصل بينهما التي أساسها المسارة، أي البوح بالأسرار. وتتخذ علاقة المشاركة في «أديب» شكلين : شكل معنوي نفسي، فالسارد يشارك صديقه الأديب أحزانه حين يصبح على هاوية الجنون، وشكل مادي، فالسارد يساعد صديقه الأديب في تعلم المنطق، والأديب يساعد السارد في تعلم اللغة الفرنسية.

وبتطبيق قاعدة التقابل، تشتق من هذه العلاقات الثلاث الأساسية ثلاث علاقات مقابلة لها. علاقة الحب تقابلها علاقة **الكراهية**، والمسارة يقابلها فعل إفشاء السر وفضحه، فينقلب التواصل إلى **قطيعة**، والمساعدة يقابلها فعل الحيلولة دون المساعدة، أي **العائق**. تتجسد هذه العلاقات السلبية في سيرة «أديب». حين يقدم الأديب طلبه للترشح مع بعثة الطلبة لفرنسا، يخفي عن إدارة الجامعة صفة زواجه، لأن من شروط الترشح أن يكون الطالب المرشح غير متزوج، لكن أحد أصحاب الأديب يقوم بفضح سره لدى إدارة الجامعة، وبسبب ذلك يطلق الأديب زوجته حتى يقبل طلبه. ومن ثمة تجد علاقة الكراهية طريقها بين الأديب والطالب الذي يفضح سره، وتحل القطيعة بينهما محل التواصل. ويقف أبوي الأديب عائقا أمام سفره إلى فرنسا.

الشخصيات	العلاقات
الأديب / زوجته.	الرغبة ← الحب.
الأديب / السارد.	المسارة ← التواصل.
السارد / الأديب.	المشاركة المعنوية ← المساعدة.
السارد / الأديب.	المشاركة المادية ← المساعدة.
الأديب / الطالب (فاضح سره).	الكراهية ← القطيعة.
الأبوان / السارد.	المعارضة ← العائق.

6 - العوامل[1] les actants:

العامل مفهوم أكثر عمومية وتجريدا من مفهوم الشخصية. فقد يكون العامل شخصية أو حيوانا أو جمادا أو فكرة. إنه يعادل مفهوم الوظيفة. «إن العامل (الوظيفة في اصطلاح سوريو..) يشكل قسما من الممثلين، من الشخصيات يتحدد من خلال مجموعة من الوظائف الدائمة ومن المواصفات الأصلية[2].»

يتكون النموذج العاملي عند «غريماس» من ستة عوامل موزعة على ثلاثة أزواج: كل زوج يتحدد من خلال محور دلالي، يحدد طبيعة العلاقة التي تربط بين طرفي كل زوج، وطبيعة العلاقة التي تربط بين الأزواج الثلاثة:

أ- ذات / موضوع: تمثل الذات مصدر الفعل، فهي التي تسعى إلى تحقيق

(1) اعتمدنا في تعريف العوامل على:
- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية،، مطبعة تينمل، ص:47 وما بعدها.
- د. محمد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991، ص:31 وما بعدها.

(2) فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص:41.

موضوع قيمتها. الموضوع هو غاية الذات والحالة التي ستنتهي إليها الحكاية. يكون فعل الذات إما باتجاه إلغاء حالة ما أو إثباتها أو خلق حالة جديدة.

ب - **المرسل / المرسل إليه**: المرسل هو ما يجعل الذات ترغب في موضوع، ويدفعها إلى الفعل. فكل رغبة من طرف الذات يكون وراءها محرك أو دافع هو المرسل. والمرسل إليه هو الطرف المستفيد من الفعل (فعل الذات). فتحقيق الذات للموضوع يكون موجها نحو طرف مستفيد هو المرسل إليه.

ج - **المساعد / المعارض**: المساعد هو الذي يقف إلى جانب الذات ويساعدها على تحقيق موضوع رغبتها، والمعارض هو الذي يقف عائقا بين الذات وموضوع رغبتها، وبالتالي يعمل على وضع العراقيل أمام جهودها لتحقيق موضوعها.

العلاقات: هي الروابط التي تجمع بين العوامل وتتحدد في ثلاث علاقات:

علاقة الرغبة désire: تجمع بين الذات والموضوع. هذه الذات إما أن تكون في حالة اتصال مع موضوعها، وهي الحالة التي تحقق فيها موضوعها ويرمز لها ب (ذ ٧ م)، أو في حالة انفصال مع موضوعها، وهي الحالة التي لا تحقق فيها الذات موضوع رغبتها، ويرمز لها ب(ذ ٧ م).

علاقة التواصل communication: تجمع بين المرسل والمرسل إليه.

علاقة الصراع lutte: تجمع بين المساعد والمعارض.

ويمثل «غريماس» لشبكة العلاقات بين العوامل بالشكل التالي:

المرسل	←	الموضوع	←	المرسل إليه
		↑		
المعيق	←	الذات	→	المساعد

تظهير:

تتضمن سيرة «أديب» لطه حسين قصتان: قصة السارد الكاتب، وقصة الأديب المترجم له. كلا الشخصيتان تشتركان في الهدف نفسه، لكن تختلفان في الطبائع، وفي المصير الذي ينتهي إليه كل واحد.

قصة الأديب: قبل تحديد البنية العاملية نقدم ملخصا لمحكي الأديب لنضع القارئ في صورة القصة.

ظل الأديب يتابع دراسته الجامعية بالجامعة المصرية، وعندما قررت إدارة الجامعة أن ترسل بعثة علمية إلى الخارج لمتابعة دراساتها العليا في فرنسا، قدم الأديب طلبه للترشح ونجح في امتحان الانتقاء نظرا لكفاءته. بيد أن الأديب واجه مشكلا مصيريا هو زواجه من حميدة، ذلك أن نظام الجامعة يشترط على الطلبة المقبولين ضمن البعثة ألا يكونوا متزوجين. هل يطلق زوجته أم يكذب على إدارة الجامعة. يتفاقم المشكل حين يشي به أحد أصحابه الطلبة إلى إدارة الجامعة ويفضح سره، فتقرر الجامعة إلغاء طلبه، لكنه بعد جهود مضنية في التفكير، يقرر أن يطلق زوجته لكي لا يضيع فرصة ذهابه إلى فرنسا التي ظل يحلم بها. وهكذا ودع مطلقته حميدة وأرسلها إلى قريته .وقبل مغادرة البلاد، ودع والديه العجوزين اللذين لم يرضيا على سفره المفاجئ إلى أرض الغربة وتمنيا أن يمكث ولدهما قريبا منهما.

سافر الأديب إلى فرنسا واستقر أياما في مرسيليا ريثما ينتقل إلى باريس. في الفندق الذي أقام فيه بمرسيليا تعرف على خادمته

«فرنند» التي يقع في حبها، فيؤجل سفره إلى باريس للالتحاق بجامعتها، وينغمس معها في حياة اللهو. ثم يلتحق بباريس، في البداية أظهر حرصا كبيرا على الدروس والمثابرة وتفوقا في دراسته، لكنه عندما يتعرف على فتاة فرنسية تدعى «إلين»، يعود إلى الانغماس في حياة اللهو والعبث، وينصرف كليا عن متابعة دروسه، كما أن اندلاع الحرب العالمية الأولى وغزو الألمان لفرنسا سيضاعف من أزمته النفسية، بحيث يتعرض لاضطرابات نفسية شديدة، انتهت به إلى الجنون ودخول مستشفى الأمراض العقلية، وبذلك خسر حياته وأحلامه التي ضحى بكل شيء من أجلها.

البنية العاملية لمحكي الأديب:

المرسل: الجامعة التي قررت إرسال بعثة طلابية إلى فرنسا.

- **الذات**: يمثل الأديب هذا الدور لأنه يسعى إلى تحقيق هدف محدد من السفر، هو إكمال دراسته، حيث يقدم طلب الترشح إلى الجامعة، وينجح في امتحان الانتقاء.
- **الموضوع المرغوب فيه**: السفر إلى فرنسا ضمن طلبة البعثة المصريين، لإكمال دراسته والعودة إلى مصر بالشهادة الجامعية العليا.

المرسل إليه: الأديب، لأنه المستفيد الأول من البعثة الطلابية، تحصيل العلم والخبرة.

المساعد: نجاحه في امتحان الانتقاء، تفوقه الدراسي.

المعارض: شرط الزواج، الطالب الذي فضح سره لدى إدارة الجامعة، حياة اللهو والعبث في فرنسا، فرنند، إلين، الحرب.

حالة الذات: الانفصال عن موضوعها، لأن الأديب لم يتمكن من تحقيق الموضوع الذي أرسلته من أجله الجامعة إلى فرنسا،

وهو إكمال الدراسة والحصول على شهادة جامعية من الخارج: ذ ٧ م.

يمكن أن نشخص هذه العلاقات بين العوامل في خطاطة النموذج العاملي:

المرسل	←	الموضوع	←	المرسل إليه
الجامعة المصرية		إكمال الدراسة بفرنسا		الأديب والجامعة
		↑		
المساعد	←	الذات	→	المعارض
نجاح الأديب في امتحان التخرج		الأديب		حياة اللهو والعبث فرنند وإلين

قصة السارد:

بعد البعثة الأولى التي سافر ضمنها الأديب، ستتهيأ للسارد الكاتب أسباب الرحلة إلى فرنسا، وبينما هو يستعد للرحيل تندلع الحرب العالمية الأولى، وتؤجل رحلته. ثم ترسل الحكومة المصرية بعثة طلابية أخرى ويكون السارد ضمن أعضائها. على خلاف مسار الأديب الفاشل، ينصرف السارد الكاتب إلى التحصيل والجد المثابرة في دروسه، ويلزم نفسه بحياة مستقرة وهادئة توفر له ظروف النجاح والتحصيل العلمي. كل هذه الأسباب إلى جانب شخصيته المتوازنة، تمكنه من إكمال دراسته في فرنسا بتفوق وتحقيق هدفه، والعودة إلى مصر متوجا بالنجاح.

البنية العاملية لمحكي السارد :

المرسل : الجامعة المصرية التي أرسلت بعثة طلابية إلى فرنسا لإكمال الدراسة والعودة إلى مصر.

الذات: السارد الكاتب، الذي يرغب في السفر، ويجد ويجتهد في دروسه من أجل تحقيق هدفه من البعثة، وهو النجاح والتفوق والحصول على شهادة جامعية من فرنسا.

الموضوع المرغوب فيه: السفر إلى فرنسا ضمن طلبة البعثة المصريين، لإكمال دراسته والعودة إلى مصر بالشهادة الجامعية العليا.

المرسل إليه: السارد الكاتب لما سيحصله من علم جديد وتتويج بالشهادة، والجامعة التي تستفيد من العلم الجديد الذي يحمله طلبة البعثة المتفوقون.

المساعد:المثابرة والمسؤولية والجد في الدراسة وحرص السارد الكاتب على التحصيل العلمي.

المعارض: ظروف الحرب التي أعاقت سفر السارد الكاتب في المرة الأولى.

حالة الذات: الاتصال مع موضوع رغبتها: ذ ٧ م.

المرسل	←	الموضوع	←	المرسل إليه
الجامعة المصرية		إكمال الدراسة بفرنسا		السارد والجامعة
		↑		
المساعد	←	الذات	→	المعارض
الجد والعمل والمثابرة على الدروس		السارد الكاتب		ظروف الحرب

الفصل الرابع

الرؤية السردية

1- مفهوم الحكي :

يميز الباحثون في السرديات البنيوية بين مستويين للحكي[1]:

القصة: وتسمى أيضا الحكاية، وهي سلسلة (مجموعة) من الأحداث لها بداية ونهاية. يمكن لهذه القصة أن تنقل بوسائل وأشكال أخرى، بواسطة رواية أو شريط سينمائي أو حكي شفوي... تنتظم الأحداث في كل قصة في إطار **متواليات** سردية (وحدات). كل متوالية يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي.

الخطاب: الطريقة التي تحكى بها القصة، وكما سبقت الإشارة، القصة الواحدة يمكن أن تنقل بطرق متعددة. ما يهم في الخطاب ليست الأحداث، إنما الطريقة التي يروي بها السارد القصة. بعض الباحثين يستعملون مفهوم السرد narration بدل الخطاب discoure.

---

(1) أنظر:

.Gérard Genette:Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972, p:71

- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1989، ص:28.
- د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركزالثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991، ص:45.

يفترض الحكي وجود ثلاثة عناصر: القصة والسارد (الراوي) والمسرود له (المروي له).

السارد: من يحكي القصة. وهو شخصية متخيلة.

المسرود له: من يتلقى الحكاية أو يستمع لها.

في كل سرد هناك تواصل بين مرسل للسرد (السارد) ومتقبل له (المسرود له).

السارد ← القصة ← المسرود له

تظهير:

لنأخذ القصة القصيرة التالية «السؤال[1]»:

«رفضت البجعة السباحة في النهر الصغير، مدعية أن ماءه لا يتغير، فهو كدر، مضر بالصحة. ذهل حارس الحديقة العمومية، من هذه الدعوى المشاغبة. فاعتزم تجويع البجعة إلى حين إذعانها، وانغماسها في الماء. كيفما كان لونه.

كان طفل، بلغ من العمر خمس سنين يحنو على البجعة ويلاطفها، منذ سمحت له أمه بزيارة الحديقة العمومية، المجاورة للداراً عندما جاء صباح يوم ربيعي رائق، زار الحديقة، وهناك، تفاجأ إذ وجد البجعة هزيلة، مرتخية، كأنها قبضة عظام مهترئة. ولما سأل الطفل الحارس عن أمر البجعة..رده زاجرا ضاجا، وأخرجه مطرودا من الحديقة. ومنذ ذلك اليوم، أصبح الطفل ممنوعا من زيارة الحديقة، حسب أوامر الحارس الصارمة. علم الطفل فيما بعد، أن البجعة كانت قد تمردت بجرأة نادرة، لذلك ماتت ميتة كبرياء نادرة. لكن الطفل لم

(1) عبد اللطيف الزكري: أشياء معتادة، سليكي إخوان، طنجة، ط1، 2002.

يصدق خبر الموت، وظل يسأل أمه ويلح في السؤال: - هل حقا، ماتت البجعة» (أشياء معتادة ص16).

1 - 1 وحدات الحكاية

بحسب تودروف «كل نص قابل لأن يحلل إلى وحدات دنيا. وما يمكن اعتماده مقياسا أولا، نميز به بين العديد من البنى النصية، إنما هو نمط **العلاقات التي تقوم بين هذه الوحدات المشتركة الحضور**[1].»

تتكون القصة(الحكاية) في هذا النص القصصي من الوحدات التالية:

- رفض البجعة السباحة في النهر.
- تجويع حارس الحديقة البجعة.
- عناية الطفل بالبجعة.
- زيارة الطفل الحديقة واندهاشه من الحالة المزرية للبجعة.
- منع الحارس الطفل من زيارة الحديقة.
- موت البجعة جوعا.
- إلحاح الطفل في سؤال أمه عن أمر موت البجعة.
- عدم تصديق الطفل خبر موت البجعة.

1 - 2 النظام المنطقي الزمني

كل وحدة من وحدات الحكاية في نص «السؤال» ينتظم أفعالها رباط زمني منطقي. بحسب «تودرروف» «يحكم جل الكتب التخيلية في الماضي نظام يمكن أن ننعته بالزمني والمنطقي في الوقت نفسه. ولنضف في الحال أن العلاقة المنطقية التي عادة ما نفكر فيها هي

(1) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص:58.

الاستتباع أو ما يقال عادة **السببية**.» يفيد النظام المنطقي الزمني خضوع الأفعال والأحداث الحكائية لمبدإ السببية باندراجها ضمن نظام زمني معين، مثلا البجعة رفضت السباحة في النهر لأن ماءه ملوث مضر بالصحة. يسمي «فورستر» هذا النظام المنطقي الزمني الذي ينتظم الأفعال الحكائية بمفهوم **الحبكة**. فإذا كانت القصة سرد لأحداث متسلسلة زمنيا، فإن الحبكة سرد لأحداث متسلسلة زمنيا مع التوكيد على علاقة السببية التي تجمع بين الأحداث. ويسوق «فورستر» المثالين التاليين لتوضح الفرق بين القصة والحبكة[1]:

مات الملك ثم ماتت الملكة. ← **هذه قصة**	هنا ما يجمع الحدث الأول والحدث الثاني (مات/ ماتت) هو التسلسل الزمني.
مات الملك ثم ماتت الملكة **حزنا عليه.** ← **هذه حبكة**	هنا إضافة إلى التسلسل الزمني، ما يجمع الحدثان هو علاقة السببية. لماذا ماتت الملكة؟ ماتت حزنا على الملك.

لا يتوقف فهم الحبكة على فقط على تتبع مجرى القصة وتعاقبها الزمني، بل يتوقف على استكشاف العلاقات التي تربط بين الأحداث، حيث يتم تجاوز التنظيم الأفقي للقصة بالانتقال من مستوى إلى آخر.

في القصة نجيب على سؤال: ماذا بعد؟ وفي الحبكة نجيب على سؤال: لماذا حدث؟

(1) E. M. Forster: Aspects of the novel, Penguin Books, 1977, p:87.

نظام الحبكة في قصة «السؤال»

تخضع الأفعال والأحداث الحكائية في قصة «السؤال» للنظام المنطقي الزمني:

- رفضت البجعة السباحة في النهر ← لأن ماءه ملوث مضر بالصحة.
- قرر حارس الحديقة تجويع البجعة ← لأنها رفضت السباحة في النهر.
- موت البجعة ← لأن الحارس منع عنها الأكل.
- إلحاح الطفل في السؤال عن البجعة ← لأنه لم يصدق أمر موتها.

إضافة إلى نظام التسلسل الزمني الذي يربط الأحداث والأفعال السردية، تجمع بينها علاقة السببية. يبدو واضحا، إذن، أن توالي الأحداث ليس اعتباطيا، وإنما يخضع لمنطق ونظام، فظهور مشروع (رفض البجعة السباحة) يؤدي إلى ظهور عائق (منع الحارس الأكل عن البجعة)، والفعل يؤدي إلى رد الفعل.

تذكير: - ينبغي التذكير بأن النظام المنطقي الزمني (علاقة السببية) ليس سوى إمكانية (نظاما) واحدة من بين عدة إمكانيات في تنظيم الأحداث الحكائية. فالعمل السردي يستعمل في آن واحد عدة أنظمة في تنظيم وحداته الحكائية. إنه يخضع لعدة أنظمة.

- تنظيم منطق الأفعال السردية مرتبط بالتحولات الجارية في ميدان الأدب والنقد، لذلك نجد الكثير من التجارب الجديدة في الكتابة السردية لا تلتزم بالنظام المنطقي السببي. في هذا الاتجاه نشير

إلى ما يسمى برواية تيار الوعي، التي ترفض الخضوع لمبدإ السببية، حيث تتعاقب الأحداث بدون رابط سببي، والعلاقة الوحيدة، الأساسية بين الأفعال هي تعاقبها الزمني، حيث ينقل السارد ما يجري في ذهن الشخصية.

2 - أنواع الرؤية السردية:

تتعلق الرؤية السردية بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد[1]. يستخدم النقد الانجليزي مصطلح وجهة النظرpoint of view بدل الرؤية السردية، كما نجد مصطلحا ثالثا معادلا لها هو المنظور السردي.

تختلف الأبحاث وتتعدد التصورات حول مفهوم الرؤية السردية، كما أنها تتطور سواء بتوسيع المفهوم أو تعديله، وهذا ما يجعل مجال البحث في مفهوم الرؤية السردية مفتوحا ومتطورا ومتغيرا، لذلك سوف نقتصر على عرض تصور «تودوروف» لمفهوم الرؤية السردية، وقد اخترنا هذا النموذج النظري، لأنه يتميز بالوضوح النظري والتكثيف، ولأنه يقيم حدودا تمييزية واضحة بين أشكال الرؤية السردية، ويقترح قرائن نصية ومؤشرات لسانية واضحة تمكن من ضبط وتعرف مظاهر كل شكل من أشكال الرؤية السردية، بخلاف التصورات الأخرى التي تتميز بالتشعب، حيث تغرق في تفريع المفهوم وفي التصنيفات، وفي تفريع التصنيفات إلى تصنيفات صغرى.

يميز تودوروف[2] بين ثلاثة أنواع من الرؤية السردية:

---

(1) تزفيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992، الرباط، ص:61.

(2) المرجع نفسه، ص:58.

2 - 1 **الرؤية من الخلف** (vision par derrière)

في هذه الحالة يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية (السارد › الشخصية). إنه يرى ما يجري خلف الجدران كما يرى ما يجري في ذهن بطله وما يشعر به في نفسه. فليس لشخصياته الروائية أسرار. وتتجلى شمولية معرفة السارد إما في معرفته بالرغبات السرية لدى إحدى شخصيات الرواية التي قد تكون غير واعية برغباتها، أو في معرفته لأفكار شخصيات كثيرة في آن واحد وذلك ما لا تستطيعه أي من هذه الشخصيات، وإما في سرد أحداث لا تدركها شخصية روائية بمفردها..**إنه سارد عالم بكل شيء وحاضر في كل مكان.**

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من الخلف	السارد › الشخصية

تظهير:

«على أن استقرار الطروسي على هذه الصخور ما لبث أن اضطرب: كان في **القرارة من نفسه** ينطوي على **شعور** إنسان اضطر إلى التوقف بين مرحلتين من سفرة واحدة. لم يعد يستطيع متابعة السفر، وهو **ينوي** العودة من حيث أتى، **ولديه من الثقة** بالوصول ما يجعله يقيم دهرا بانتظار الرحيل. وخلال ذلك يسند ظهره ويستريح أو يعمل **وهو كاره**، **أو يفكر** بما لا يدري إلا هو والشيطان، **ويحس إحساسا** مرهفا بالغربة، **ويستشعر** القدرة على تمزيق من يزيدها سوادا في عينيه.

وها هو مشكل قذر يعترضه، مشكل فيه كل التحدي وكل السفالة التي تستثير الأعصاب المرهقة...كان المقهى مقلوبا كما لم يره من

قبل: حطام الزجاج يملأ الأرض، والكراسي مبعثرة، والبحارة يمسكون صالـح بـرو ويدفعونـه، وصالح يعاند ويشـتم..وصالح برو هذا بحار، غيـر أنـه لا يعمـل فـي البحـر، إنه يمتهن القتل، وقد اسـتأجره صاحب المواعين ودفعه لإخضاع الطروسي أو إبعاده عن «البطرنة»... **وهو لن يخضع ولن يبتعد، وسيدافع عن حقه حتى الموت.** (الشراع والعاصفة، ص:17 - 18)

يسـتعمل السـارد في هذا المقطع السـردي من رواية «الشـراع والعاصفة[1]» الرؤية من الخلف، وأول مؤشر على ذلك هو استعماله ضميـر الغائـب فـي السـرد. ومظاهر هـذه الرؤية من الخلف أنه على معرفة شـاملة وكلية بشـخصية البطل الطروسـي، بل إنه يملك معرفة أكثر من شـخصية البطل. إنه يعرف ما يدور في قرارة نفسـية البطل (فـي القـرارة مـن نفسـه) ويعـرف نواياه الخفيـة (وهو ينوي) ويعرف ما يحس به البطل من مشـاعر نفسـية داخلية (ينطوي على شـعور، لديـه مـن الثقـة، وهـو كاره، يحـس إحساسـا، يستشـعر) ويعـرف مـا يفكر به البطل في ذهنه (أو يفكر). بل إن السـارد يعرف أكثر من البطل، حيث أنه يخبر المروي له بالمشـكل الذي سـيعترض طريق البطل قبل أن يحدث له (ها هو مشكل قذر يعترضه). وفي الوقت الذي يعرف السارد أن صالح برو شخص مأجور استأجره «صاحب المواعين» لإبعاد الطروسي عن الميناء لم يكن الطروسي على علم بهذه المؤامرة. بل إن السـارد يعرف مواقف الطروسـي المسـتقبلية قبل أن تحدث (هو لن يخضع ولن يبتعد، وسـيدافع عن حقه حتى المـوت). **إنـه يـرى أكثـر ممـا تـرى الشـخصية.** إنه سـارد عالم بكل شـيء وحاضر في كل مكان.

(1) حنا مينة: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986.

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
- سارد غائب غير مشارك في القصة.	- الرؤية من الخلف.	المؤشر اللساني: استعمال ضمير الغائب. مظاهرها: - المعرفة الخارجية: يعرف ما يقع خارج الشخصية سواء في الفضاء الخارجي(المقهى)، أو ما تخطط له شخصيات أخرى (صالح برو وصاحب المواعين). - المعرفة الداخلية: يعرف ما يدور في دهن الشخصية، وما تحس به من مشاعر داخلية ورغبات سرية. - يعرف أكثر من الشخصية.

2- 2 الرؤية مع (vision avec)

في هذه الحالة يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية الروائية (السارد = الشخصية)، فلا يقدم للمروي أو القارئ معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، أي أن معرفته مساوية لمعرفة الشخصية. إن الشكل المهيمن الذي يستخدم في هذه الرؤية هو ضمير المتكلم، حيث تقوم الشخصية نفسها بسرد الأحداث مثلما نجد في السيرة الذاتية، في هذه الحالة تنعت الشخصية بـ«الشخصية - السارد[1]». وقد يستخدم السارد أيضا ضمير الغائب بشرط أن تكون معرفة السارد مساوية للشخصية الروائية. بمعنى المحافظة على «الانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست

(1) جاب لينتفلت: مقتضيات النص السردي الأدبي، ترجمة رشيد بن حدو، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص:92.

جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية[1]».

تنتمي الرؤية مع إلى نمط السرد الذاتي، كما أن السارد يكون مصاحبا للشخصية أو الشخصيات التي يتبادل معها المعرفة بصيرورة الأحداث، ولذلك يسمي البعض الرؤية مع **بالرؤية المصاحبة**.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية مع	السارد = الشخصية

تظهير:

«الساعة تتحرك ببطء.. لم يبق سوى ساعات معدودات قبل أن يأتي المساء.. وبعد المساء سأكون حتما أنتظر أن تنصرم الساعات.. وبعدها ليكن ما يكون.. سواء قدم ولد الغازي أو لم يقدم... وددت أن أخبر الضاوية بعزمي على ترك العمل بالفيلا؟ حتى أعرف رد فعلها أو أعرف ما يمكن أن تقوم به ياسمين وأمها؟ لم أجد فائدة في هذه المعرفة، خرجت إلى الحديقة، رأيت ياسمين تفتح باب سيارتها توجهت لأفتح باب الخروج.. جاوزت الباب ولم تكلف نفسها حتى عناء الالتفات إلى جهتي.. عدت إلى الغرفة ثم في الطريق إليها عرجت على الباب الخلفي واقتحمت باب المطبخ، ورأيت الضاوية تأكل..» (شجرة المزاح. ص:154)

في هذا المقطع السردي بطل رواية «شجرة المزاح[2]» هو الذي يقوم بسرد الأحداث باستخدام ضمير المتكلم. إنه «شخصية - سارد» في نفس الآن، يسرد بلسانه قصته (أعرف، خرجت، رأيت، توجهت، جاوزت، عدت، عزمي، جهتي..). وبالتالي فإن القارئ يتلقى

(1) حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص: 48.

(2) محمد الدغمومي: شجرة المزاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003.

الأحداث مباشرة من الشخصية بدون وسيط بينهما، أي يصاحبها في مسار حكيها للوقائع.

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
- سارد حاضر مشارك في القصة.	الرؤية مع.	المؤشر اللساني: استعمال ضمير المتكلم. مظاهرها: - الشخصية تروي ما تعرف. - لأنها شخصية - سارد في نفس الآن. - السارد = الشخصية.

في رواية «شجرة المزاح» التي أخذنا منها هذا المثال، نلاحظ أن السارد الذي بدأ سرد الأحداث بضمير المتكلم ينتقل بعد ذلك إلى ضمير الغائب:

«الحارس يحرس نفسه. يتمدد فوق الفراش المهترئ، يجلس ينهض، يتحرك، يقيس المسافات بين الباب والشجرة والحائط. يقف. يذهب، يجيء، يتمدد على الفراش المهترئ يبحلق في السقف.... وجه الضاوية بين الحين والآخر يظهر ويختفي، عيون مختفية خلف الستائر.. ياسمين التي خرجت أراها في مخيلتي..الحارس الذي أنا، يحرس نفسه. يقف تحت الشمس..الظل الذي كان يتجه نحو المغرب، صار منذ وقت يتجه إلى المشرق. الوقت كتلة فراغ أسكنها، وأتحرك في قلبها دون أغادرها..فقط أدور مع دورتها.. أتحرك، أجلس، أتمدد، أبحلق في الصناديق.» (شجرة المزاح، ص120)

السارد الغائب هنا على الرغم من أنه يروي بضمير الغائب،

فإنه يروي بنفس الرؤية التي يكونها البطل المتكلم عن الأحداث، ولذلك ينتهي هذا السرد بالتطابق بين الراوي الغائب والبطل (الحارس الذي أنا). فالرؤية واحدة والمنظور واحد على الرغم من اختلاف الضمائر (يجلس..ينهض، يتحرك.. يذهب..يتمدد.. يبحلق / أتحرك، أجلس، أتمدد، أبحلق)، وبالتالي فإن السارد يحافظ على مبدأ «السارد = الشخصية الروائية».

2- 3 الرؤية من خارج (vision de dehors)

في هذه الحالة تكون معرفة السارد أقل من معرفة الشخصية الروائية (السارد ، الشخصية). إنه يصف ما يراه ويسمعه.. لا أكثر، بمعنى أنه يروي ما يحدث في الخارج، ولا يعرف مطلقا ما يدور في ذهن الشخصيات ولا ما تفكر به أو تحسه من مشاعر. إنه يعرف ما هو ظاهر ومرئي من أصوات وحركات وألوان، ولا ينفذ إلى أعماق ودواخل ونفسيات الشخصيات. ويعتقد «تودوروف» بأن هذا الطابع الحسي الخارجي هو نسبي، ولا يعدو أن يكون مواضعة. وأنواع السرد التي تنتمي إلى هذا الشكل قليلة بالمقارنة مع الأنواع الأخرى. إن الأشكال السردية التي توظف هذه الرؤية من الخارج لم تظهر إلا في القرن العشرين خاصة مع تيار الرواية الجديدة[1] الذي ظهر في فرنسا. وبسبب الطابع الحسي الخارجي للحكي وصفت الرواية الجديدة بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر الإنسانية، «هناك غالبا وصف خارجي محايد لحركة الأبطال وأقوالهم، وللمشاهد الحسية مع غياب أي تفسير أو توضيح.[2]»

(1) آلان روب جريه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.

(2) د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، ص:48.

الرؤية السردية	رمزها
الرؤية من خارج	السارد ‹ الشخصية

تظهير:

«في الحجرة الخارجية التي تطل على الوسعاية الصغيرة، أزاح البطانية عن نصفه الأسفل، وجلس على الكنبة وهو يداري ساقيه بطرف الجلباب، جلباب أبيه. كان شيش النافذة مغلقا وراء الستارة التي تباعدت فيها الزهور الدقيقة الباهتة، وضوء آخر النهار يأتي عبر اللوح الزجاجي المحبب أعلى الباب الخشبي المغلق. مد يده إلى كوب الشاي الكبير الدافئ، وقام يوسف النجار واقفا... كانت جدران الغرفة مزدحمة بصفوف الكتب المتراصة على أرفف الخشب المحمولة من أطرافها بالحبال المجدولة، كما كانت هناك لوحتان كبيرتان على جانبي النافذة...تناول ساعته من بين الكتب والمجلات المكومة على سطح المكتب وخرج إلى الصالة وهو يحمل كوب الشاي الكبير الفارغ. كان المقعد الكبير الموجود بالصالة خاليا وأحد الصبية ينام على الكنبة القريبة، وامرأة شابة تقف أمام الحوض فيما بين المطبخ والمرحاض، أما الأم، فقد كانت تجلس على الكنبة الأخرى، إلى جوار النافذة العريضة بزجاجها المغلق وشيشها المفتوح. قال يوسف النجار إنه سوف يذهب إلى المقهى.» (مالك الحزين ص:9ـ10ـ11)

يعتمد السارد في هذا المقطع من رواية «مالك الحزين[1]» لابراهيم أصلان على الوصف الخارجي (الحجرة، الكنبة، النافذة، الستارة، الجدران، اللوحتان، الكتب والمجلات، الكنبة، الزجاج.). في وصفه للحجرة يركز على أبعادها الخارجية، فيصف موقعها(تطل على الوسعاية) ومكوناتها المادية الحسية (النافذة، الكنبة، الجدران، الزجاج).

(1) ابراهيم أصلان: مالك الحزين، دار التنوير/ دار أبعاد، بيروت، ط1، 1983.

إن الوصف يتركز على «الأشـياء» ويخلو من وصف المشـاعر النفسـية الداخليـة، حتـى فـي وصفه للشـخصيات يعتمد وصفا خارجيا محايدا. فـي تصويـره لشـخصية يوسـف النجـار يقـدم وصفا حسـيا يتركز على حـركات البطـل الخارجيـة (أزاح البطانيـة، جلس على الكنبة، مد يده، قام واقفا، خرج..). فالقارئ حسب هذا الوصف الخارجي المحايد لا يدرك مشاعر البطل، ولا ما يفكر به وهو يقوم بهذه الحركات. بل إن السارد لا يسمي الشخصيات الأخرى ولا يعرف عنها شيئا (أحد الصبية، امرأة شـابة الأم). كما لا نعرف علاقات هذه الشـخصيات، لا نعرف العلاقة التي تربط يوسف النجار بالصبي وبالمرأة الشابة. فالسارد إذن شاهد لا يعرف شيئا عن مشاعر وأفكار الشخصيات، بل إن الشخصية تعرف أكثر منه. إنه وصف حسي محايد للحركات وللمرئيات الظاهرة: مكونات الفضاء (محتويات الحجرة)، حجم الأشـياء (كوب الشـاي الكبير، الزهور الدقيقة، المقعد الكبير..) أشكال الأشياء الهندسية (النافذة العريضة) مادة الأشياء (اللوح الزجاجي، الباب الخشبي).

السارد	الرؤية السردية	مؤشراتها ومظاهرها
- غائب غير مشارك في القصة.	- الرؤية من خارج.	المؤشر اللساني: استعمال ضمير الغائب. مظاهرها: - الوصف الخارجي الحسي للفضاء (الحجم، االأشكال الهندسية، الأبعاد). - الوصف الخارجي المحايد للشخصية. - عدم معرفة السارد بمشاعر وأفكار الشخصية - هيمنة عالم الأشياء على عالم الإنسان. - السارد ‹ الشخصية.

3- وضعيات السارد:

إن دراسة وضعيات السارد تعني رصد صوت السارد في الحكي، والإجابة عن السؤال من يتكلم في الحكي؟ بمعنى تحديد الموقع الذي منه يتكلم السارد ويروي القصة. من خلاله تتحدد علاقة السارد بالقصة التي يرويها. في هذا المستوى يميز جينيت بين شكلين للعلاقة بين السارد والقصة، أي بين وضعيتين:

- السارد غير مشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جينيت بالسارد **خارج الحكي**.
- السارد مشارك في القصة التي يحكي، وهو ما يسميه جنيت بالسارد **داخل الحكي**.

تتحدد علاقة السارد بالقصة في شكلين: إما أن يكون مشاركا في القصة وتقابلها وضعية داخل الحكي، وإما أن يكون غير مشارك في القصة وتقابلها وضعية خارج الحكي.

العلاقة	السارد مشارك في القصة	السارد غير مشارك في القصة
الوضعية	داخل الحكاية	خارج الحكاية

تظهير:

بالرجوع إلى الأمثلة السابقة في الرؤية السردية. السارد في الرؤية من الخلف في رواية «الشراع والعاصفة»، ليس شخصية في القصة، وبالتالي فهو سارد غير مشارك في القصة، وبالتالي يوجد في وضعية «خارج الحكاية». تنطبق هذه الوضعية على السارد في المثال الثالث،فالسارد في رواية مالك الحزين ليس شخصية في القصة، إنه يسرد القصة فقط، ولا يشارك في أحداثها، فهو سارد غير مشارك في القصة، وبالتالي يوجد في وضعية «خارج الحكاية». على خلاف هذين

المثالين، السارد في رواية «شجرة المزاح» هو شخصية في القصة، إنه يسرد قصة يشارك في أحداثها، بل هو بطلها. إنه «شخصية - سارد» في نفس الآن، وبالتالي فهو سارد مشارك في القصة، ويوجد في وضعية «داخل الحكاية».

الفصل الخامس

بنية الزمن

1 - مفهوم الزمن في السرديات:

للزمن أهمية في الحكي، فهو يعمق الإحساس بالحدث وبالشخصيات لدى المتلقي. عادة يميز الباحثون السرديات البنيوية في الحكي بين مستويين للزمن[1]:

زمن القصة: وهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة، فلكل قصة بداية ونهاية. يخضع زمن القصة للتتابع المنطقي.

زمن السرد : هو الزمن الذي يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يكون بالضرورة مطابقا لزمن القصة، بعض الباحثين يستعملون زمن الخطاب بدل مفهوم زمن السرد.

فإذا افترضنا أحداثا في قصة ما تروى من البداية إلى النهاية وفق الترتيب الطبيعي:

حدث 1 ← حدث 2 ← حدث 3

فإن زمن السرد قد يأتي على الترتيب التالي:

حدث 1 ← حدث 3 ← حدث 2

---

(1) أنظر:

– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1989، ص:59 وما بعدها.

– د. حميد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991، ص:73 وما بعدها.

أو على الترتيب التالي:

حدث 2 ← حدث 3 ← حدث 1

أو على الترتيب التالي:

حدث 3 ← حدث 1 ← حدث 2

على خلاف زمن القصة الذي يخضع للترتيب الطبيعي المنطقي، يتيح زمن السرد للروائي إمكانيات واحتمالات متعددة لإعادة كتابة القصة، ذلك أن القصة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعددة ومختلفة، فلو أعطينا قصة واحدة لمجموعة من الروائيين، فإن كل واحد سيمنح لأحداثها ترتيبا زمنيا يتناسب مع اختياراته الفنية وغاياته الفنية، فيقدم ويؤخر في الأحداث بما يحقق غاياته الجمالية.

خاصية زمن السرد أنه لا يطابق الترتيب الطبيعي للأحداث في القصة. وهذا ما يسمى بالمفارقات الزمنية.

لكل زمن نظامه الخاص، وما يحدث بين الزمنين من تفاوت بينهما يولد مفارقات زمنية.

2 - المفارقات الزمنية:

تحدث عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، سواء بتقديم حدث على آخر، أو استرجاع حدث، أو استباق حدث قبل وقوعه.

الاسترجاع: يروي للقارئ فيما بعد، ما قد وقع من **قبل**[1].

(1) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص:48

الاستباق: عندما يعلن السرد مسبقا عما سيحدث قبل حدوثه.

المفارقة الزمنية إما أن تكون **استرجاعا** analèpse لأحداث ماضية، لحظة الحاضر، أو **استباقا** prolepse لأحداث لاحقة.

تظهير:

الاسترجاع/ اشتغال الذاكرة

«فإذا سألوه: كيف كانت طفولتك؟» أجاب: «لا تسألوا، كنت شقيا أكثر من كل الذين ترونهم على الشاطئ. كنت ابن ميناء عن حق، وقد سببت للوالدين، يرحمهما الله، متاعب ومخاوف كثيرة، كانت أختي فاطمة، ولي لي غيرها، هي التي تستر علي، وتفكني حين يربطني والدي إلى عمود البيت بسبب هربي من المدرسة أو شيطنتي وعراكي مع الأولاد وسباحتي في البحر، وكانت تطعمني وتعطيني من خرجيتها، ولهذا أحببتها مثل روحي..» (الشراع والعاصفة ص 50)

في هذا المقطع الحكائي يعود بطل رواية «الشراع والعاصفة[1]» البحار الطروسي إلى الماضي، ليسترجع مرحلة من طفولته، وبالتالي فالاسترجاع يحيلنا على أحداث سابقة على الزمن الحاضر، حاضر السرد. وفي هذه الحالة يسمى السرد بالسرد الاسترجاعي récit analeptique. والمؤشرات اللسانية الدالة على هذا السرد الاسترجاعي هي صيغة الأفعال الدالة على زمن الماضي « كنت، كانت».

---

(1) حنا مينة: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1989.

المفارقة الزمنية	موضوع الاسترجاع	وظيفته	مؤشراته
- السرد الاسترجاعي.	- مرحلة طفولة البطل والأسرة التي نشأ فيها.	- إعطاء معلومات عن ماضي البطل تعزز صورته ومكانته لدى الشخصيات الأخرى.	- زمن الماضي: كنت، كانت.

أحيانا تكون المؤشرات واضحة أكثر، حينما يستعمل السرد أفعال التذكر، من قبيل تذكرت، استعاد، أذكر، مثلما نجد في المقطع التالي:

«ما زلت أذكر كيف حكى لي ادريس العمراوي، بعد ذلك بسنوات، ونحن نتعشى في مطعم (لا نور ماندي)، عن تلك الليلة التي انحشر فيها في زنزانة رفيقنا حمدان الذي لم يكن بين الخارجين» (الساحة الشرفية 102).

وهذا ما يحدث مفارقة زمنية، بين زمن القصة وزمن السرد.

الاستباق/ اشتغال التخيل:

في رواية «الريش[1]» لسليم بركات، يقوم البطل «مم» وهو في جزيرة منفاه وعزلته المطلقة بعيدا عن أسرته وأخيه «دينو» بافتراض ما سيحصل له من أحداث لو أن أخاه «دينو» كان معه في هذه الجزيرة:

«ولو كان «دينو» معي، ست سنين، لانقسم البيت، وانقسمت أبوابه، وحديقتاه، والضوء البرتقالي لمصباح الشارع، والهواء الأبله

(1) سليم بركات: الريش، منشورات مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، ط1، 1990.

فـي الجهـة التـي أقطنهـا من المدينة. **لكن مشـاحنات مفترضة أفضل،** علـى أيـة حـال، مـن انتظـار على هذا النحو. ومن يدري، فلربما صرنا مطيعين، يهادنا أحدنا الآخر، **كأن يقول لي، مثلا:**

- لم يعد بقاؤنا مهما يا مم، فلنرجع.

«إلى أين؟»، أسأله، فيقول:

- إلى بيتنا.

- «وماذا علينا أن نفعل الآن؟»، أسأله، فيقول:

- اجمع أمتعتنا في الحقائب.

ولأننـي مطيـع بحسـب افتراضـي، لإغنـي أنكـب على جمع كل مـا تقـع يـداي عليـه مـن ثيـاب، ومـن قطع نحـاس زينا بهـا الجدران المبقعـة، إضافـة إلـى منافض الرمـاد، والصحون، والكؤوس، وأباريق الشـاي المبعوجة من كثرة ما ركلناها في أوقات مشـاحناتنا... وأكاد أدس كيس الخبز في إحدى الحقائب فيحدجني «دينو» بنظرة مستاءة، فأعـدل عـن فكرتي...**هـذا مـا كان سـيحصل في تقديري، إذا كنت أنا الشـخص المطيع في العلاقة بيني وبين أخي دينو ولو كان معي هنا، ماذا لوكان «دينو» هو المطيع»**(ص130)

هذا المقطع عبارة عن اسـتباق زمني، يتوقع فيه البطل «مم» ما سيحدث بينه وبين أخيه «دينو» من مشاحنات. كل ما يحكيه في هذا المقطع من أحداث وحوار يدخل في باب المتوقع والمتخيل، حيث يطلق «مم» العنان لخياله ليستشرف المجهول ويتوقع أحداثا على سبيل الافتراض «لكن مشاحنات مفترضة أفضل، على أية حال»، ويخمن ما سيحدث بينه وبين أخيه «دينو» «هذا ما كان سيحصل في تقديري».

كل هذا الحكي، إذن من قبيل التخمينات والتوقعات المستقبلية.

والعبارات «مشـاحنات مفترضة»، «هذا ما كان سـيحصل «تؤشـر على طبيعة هذا السرد الاستباقي، حيث أن حالة لانتظار العبثي التي يعاني منها البطل هي الدافع وراء هذا الاستباق، بحيث تصبح وظيفة السرد الاسـتباقي بالنسـبة للبطل هي تجاوز حالة القلق الناتجة عن وضعية الانتظـار العبثـي» لكـن مشـاحنات مفترضـة أفضل، على أية حال، من انتظار على هذا النحو».

المفارقة الزمنية	موضوع الاستباق	وظيفته	مؤشراته
- السرد الاستباقي.	- توقع البطل ما سيحدث بينه وبين أخيه من مشاحنات لو كان معه في جزيرة منفاه وعزلته.	- تجاوز ما تخلفه حالة الانتظار العبثي من مشاعر القلق والضياع في نفسية البطل.	- مشاحنات مفترضة أفضل. - هذا ما كان سيحصل في تقديري. - كأن يقول لي، مثلا.

3- إيقاع السرد/ الزمن من حيث البطء والسرعة[1]:

يتحدد إيقاع السـرد من منظور السـرديات بحسـب وتيرة سـرد الأحداث، من حيث درجة سرعتها أو بطئها. في حالة السرعة يتقلص زمن القصة ويختزل، ويتم سرد أحداث تستغرق زمنا طويلا في أسطر قليلة أو بضع كلمات، بتوظيف تقنيات زمنية سردية، أهمها الخلاصة sommaire والحذف ellipse. وفي حالة البطء يتم تعطيل زمن القصة وتأخيره ووقف السـرد، بتوظيف تقنيات سـردية مثل المشـهدscène والوقفة pause.

(1) حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1990، ص:121 وما بعدها.

3- 1تسريع السرد:

يحدث تسريع إيقاع السرد حين يلجأ السارد إلى **تلخيص** وقائع وأحداث فلا يذكر عنها إلا القليل، أو حين يقوم **بحذف** مراحل زمنية من السرد فلا يذكر ما حدث فيها مطلقا.

الخلاصة sommaire:

وهـو سـرد أحـداث ووقائـع جـرت في مدة طويلة (سـنوات، أو أشـهر) في جملة واحدة أو كلمات قليلة.. إنه حكي موجز وسـريع وعابـر للأحـداث دون التعـرض لتفاصيلهـا، يقـوم بوظيفـة تلخيصها. ومثاله:

«**وانقضى العام الأول والثاني والثالث من حياتنا في الجامعة على هـذا النحـو**، لـم يتقـدم هـو فـي درس المنطـق ولم أتقدم أنا في درس الفرنسية، ولكننا تقدمنا في إدارة هذه الأحاديث الطويلة المختلفة التي تلم بكل شـيء ولا تكاد تتقن شـيئا، ولكنها تفتح القلوب لألوان من العواطـف وتهيـئ النفـوس لضروب مـن الخواطر، وتغير الطريق التي كان كل واحد منا قد رسمها لنفسه في الحياة» (أديب ص32)

يختزل السرد في هذه الأسطر القليلة فترة طويلة من حياة السارد وصديقه مدتها ثلاث سنوات قضاها طالبين في جامعة القاهرة، بعيدا عن قريتهما. ثلاث سنوات حافلة بالأحداث والتطور يلخصها السرد فـي بضعـة أسـطر. الملاحـظ فـي هـذا المثال أن السـرد يحدد المدى الزمني الذي يغطيه التلخيص، وهو ثلاث سـنوات، بحيث لا يحتاج القارئ إلى تأويل أو تخمين مدى مدة الفترة الملخصة.هذا التلخيص

المحدد لا يطرح مشكلا، لأنه يعلن عن الفترة الزمنية الملخصة في السرد، وذلك في مقابل التلخيص الضمني الذي لا يحدد المدى الزمني للفترة التي قام السرد بتلخيصها، مما يدفع القارئ إلى ضرورة تخمين المدى الزمني للتلخيص بشكل تقريبي.

الحذف ellipse:

وهو حذف فترة طويلة أو قصيرة من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث، فلا يذكر عنها السرد شيئا. يحدث الحذف عندما يسكت السرد عن جزء من القصة، أو يشير إليه فقط بعبارات زمنية تدل على موضع الحذف من قبيل «ومرت أسابيع»، أو «مضت سنتان..» ومثاله:

«**بعد ثلاثة أشهر، عدت إلى القاهرة** ولم تكن هي من رفاق الرحلة. سرعان ما استرجع الفضاء والناس والأشياء الطابع المألوف داخل ذاكرة مشدودة إلى صور ماضيات وإلى أجواء تلاشت». (مثل صيف لن يتكررص147)

يحذف السارد من زمنية السرد فترة ثلاثة أشهر التي سبقت عودة الشخصية إلى القاهرة ولا يذكر عنها شيئا. وهذا المثال نموذج **للحذف المعلن** الذي يحدد الفترة المحذوفة، من زمن القصة بشكل صريح (ثلاثة أشهر)، وذلك في مقابل **الحذف الضمني** الذي لا يحدد المدة الزمنية للفترة المحذوفة، فيترك للقارئ مهمة تخمينها وتقديرها.

تعطيل السرد[1]:

ينتج عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته، أهمها المشهد والوقفة.

(1) المرجع نفسه، ص:165.

المشهد scène:

يقصد بتقنية المشهد المقطع الحواري، حيث يتوقف السرد ويسند السارد الكلام للشخصيات، فتتكلم بلسانها وتتحاور فيما بينها مباشرة، دون تدخل السارد أو وساطته. في هذه الحالة يسمى السرد **بالسرد المشهدي récit scénique**. ومثاله هذا المشهد بين الأم والأب حين يقدم لهما ابنهما «حميد» بطل رواية «محاولة عيش[1]»، ما كسبه من نقود في اليوم الأول من عمله في بيع الجرائد:

«رأت الزوجة ذلك فنقلت بصرها بين حميد وأبيه، قالت:

- الله. شيء خير من لاشيء.

- في هذا خير وبركة قال الزوج.

وقالت الأم:

- قلها لنفسك. لو أنك تفعل مثل أسيادك: تستيقظ مبكرا وتذهب إلى الميناء، تأخذ مكانك بين الحمالين وتعود في المساء بثروة.

- أنت لا تعرفين الميناء، لا يصلك الدور إلا بالرشوة أو إلا إذا كنت قوية كجمل.

- انظر إلى كتفيك، إنهما مثل كتفي بغل.

- يابنت الناس ما عندي صحة. ثم إننا لا نريد أن نتشاجر الليلة، اهتمي بتهيئة شايك.» (محاولة عيش ص100)

يقدم هذا المشهد حوارا بين الزوج والزوجة والدي «حميد» بطل الرواية، حيث يعرض كل من الأب والأم وجهة نظره في موضوع يهم الأسرة، هو البحث عن لقمة العيش ومصدر الرزق. يعكس الحوار توترا وتباعدا بين موقف الأم وموقف الأب. موقف الأم الصارم

(1) محمد زفزاف: محاولة عيش، ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، 1999.

الـذي يتنـاول موضـوع العمـل بجديـة، ولا يخلو من سـخرية وتحقير للأب، وموقف الأب اللامبالي الذي هو أقرب إلى الهزل. لذلك يبدو المشـهد دراميا بجديته وسـخريته وقسـوته. ومن جهة أخرى يكشـف طبيعـة العلاقـة بيـن الـزوج والزوجة وطريقة التواصل بينهما، وبالتالي يوضح ظروف الأسرة التي نشأ فيها البطل حميد وتربى: حالة الفقر وجو التوتر بين الأب والأم.

أطراف المشهد	موضوع المشهد	مؤشراته
الأم / الأب	حث الأم الأب على الاستيقاظ مبكر ا والذهاب إلى الميناء وأخذ مكانه بين الحمالين من أجل تحصيل لقمة عيش الأسرة، ولامبالاة الأب.	قالت. قال الزوج، - .قالت الأم

في المشهد يتراجع السرد لصالح الحوار، حيث يكتفي السارد بتنظيم الحوار (قالت، قال الزوج، قالت الأم)، ثم نلاحظ أن السارد يتخلـى عـن هـذا الـدور التنظيمـي ويتـرك شـخصياته تتبـادل الحـوار مباشرة.

الوقفة pause:

هي ما يحدث من توقفات وتعليق للسـرد، بسـبب لجوء السـارد إلـى الوصـف والخواطـر والتأمـلات. فالوصـف يتضمن عادة انقطاع وتوقـف السـرد لفتـرة مـن الزمـن. ومثـال الوقفـة الزمنية هـذا المقطع

الوصفي من رواية «ترابها زعفران[1]» لإدوارد الخراط :

«ساعة الحائط معلقة جنب الباب. البندول النحاسي الطويل ينتهي بقرص مدور، مليء، صفرته وهاجة ومغوية، يتأرجح، ذاهبا آتيا، بإصرار كأن فيه نزقا وخفة، في بطن الصندوق الخشبي المستطيل، بجسمه البني الداكن اللامع مع الدسامة، على حوافه الأربع «كورنيش» مشغول بتفريعات ناعمة اللفلفة، بضة الخشب، يدور بعضها على بعض متداخلة ومتنزية ومتقلبة، وعلى الحافة العلوية تموج مقبب عليه فارس خشبي رقيق النحت، له خوذة ينزل من تحتها شعره الطويل المنمنم المتجعد الخصل، وله لحية مخروطة، وعباءته يتطاير بها الهواء المحبوس، وهو يشب على حصانه الصافن الذي يرفع ساقيه الأماميتين، مثنية برشاقة ثابتة، وطرف الحافر المنصوب لا يكاد يمس الأرض.» (ترابها زعفرا نص 61)

يتضمن المقطع كل مقومات الوقفة الوصفية. إنه بظهوره في النص يوقف السرد ويعمل على إبطاء وتيرته وإيقاعه، مما يترتب عنه مفارقة زمنية، أي اختلالا في النظام الزمني للقصة، حيث أن السارد يوقف السرد ويشرع في الوصف، ثم يعود لاستئناف سرد القصة بعد انتهائه من الوقفة الوصفية.

ينبني الوصف في المقطع على **الرؤية البصرية** للموصوف، ويتبع خطة محكمة في الوصف، فهو يبدأ بوصف موضع الساعة الحائطية (معلقة جنب الباب)، ثم ينتقل إلى وصف مكوناتها وجزئياتها (البندول، الصندوق، الحواف..). **القاعدة الأولى** إذن في الوصف هي **الانتقال من الكل إلى الجزء. القاعدة الثانية، الدقة** في الوصف، إنه يرصد خصائص كل مكون بدقة متناهية (اللون، الحجم، المادة،

(1) إدوارط الخراط: ترابها زعفران، دار الآداب، بيروت، ط2، 1991.

الشكل). **القاعدة الثالثة، التدرج في الوصف**، حيث يبدأ بوصف الشيء في كليته، ثم ينتقل إلى وصف مكوناته وجزئياته، وعندما ينتهي منه ينتقل إلى موضوع آخر متبعا نفس الطريقة، الانتقال من الكل إلى الجزء. **القاعدة الرابعة، أنه وصف متعدد**، يصف الموضوع في أبعاده المتعددة (مادته، حجمه، شكله الهندسي، لونه). **القاعدة الخامسة، أنه وصف دينامي** يصف الشيء في ثباته (مكوناته الثابتة: الشكل، الحجم، اللون) وفي حركته (يتأرجح، ذاهبا آتيا، يتطاير بها الهواء).

الموصوف	صيغة الوصف	أبعاده	وظيفة الوقفة الوصفية
ساعة حائطية	الرؤية البصرية.	- الشكل: قرص مدور، مستطيل، تموج مقبب، مثنية، المنمنم المتجعد.. - اللون: صفرته وهاجة، البني الداكن - المادة: خشبي. - الحركة: يتأرجح ذابا آتيا	- تعطيل السرد. - إبطاء وتيرة السرد.

الفصل السادس

بنية المكان:

1 - مفهوم المكان:

يمثل المكان مكونا محوريا في بنية السرد، بحيث لا يمكن تصور حكاية بدون مكان، فلا وجود لأحداث خارج المكان، ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في مكان محدد وزمان معين.

يعرف الباحث السيميائي «لوتمان» المكان بقوله: «هو مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر، أو الحالات، أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة...).[1]»

يمثل المكان إلى جانب الزمان «الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية. فنستطيع أن نميز فيما بين الأشياء من خلال وضعها في المكان، كما نستطيع أن نحدد الحوادث من خلال تأريخ وقوعها في الزمان.[2]»

إذا كان المكان الواقعي يتحدد بعلاقاته ومفاهيمه المكانية (أعلى، أسفل، متصل، داخل، خارج...) فإن المكان الروائي بالمقارنة بالمكان الواقعي - إضافة على أبعاده المكانية - يتميز بكونه:

- **فضاء لفظي**: «لا يوجد إلا من خلال اللغة، فهو فضاء لفظي

(1) يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات،العدد8، 1987، ص:69.

(2) المرجع نفسه، من تقديم المترجمة، ص:59.

Espace verbale بامتياز. ويختلف عن الفضاءات الخاصة بالسينما والمسرح، أي كل الأماكن التي ندركها بالبصر أو السمع، إنه فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب فهو يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه الروائي بجميع أجزائه[1].»

- **فضاء ثقافي**: إن تشكل الفضاء الروائي من الكلمات أساسا يجعله فضاء ثقافيا، بمعنى أنه يتضمن كل التصورات والقيم والمشاعر التي تستطيع اللغة التعبير عنها. ومن هنا يتميز فضاء السرد، نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرياضيات والفيزياء الحديثة، لأنها فضاءات مجردة، تقتصر على التعبير عن علاقات هندسية ورياضية شكلانية.
- **فضاء متخيل**: يتشكل داخل عالم حكائي في قصة متخيلة تتضمن أحداثا وشخصيات، حيث يكتسب معناه ورمزيته من العلاقات الدلالية التي تضفيها الشخصيات عليه، وبالتالي فإن الفضاء في السرد إلى جانب بنيته الطبوغرافية (الجغرافية،المكانية) يملك جانبا حكائيا تخيليا يتجاوز معالمه وأشكاله الهندسية، لذلك حتى لو كان الفضاء الروائي يمتلك امتدادات واقعية، بمعنى يحيل على أمكنة لها وجود في الواقع، فإن ما يهم في السرد هو الجانب الحكائي التخيلي للفضاء، أي الدور الحكائي النصي الذي يقوم به داخل السرد.

2 - نمذجات مكانية:

تتعدد النظريات التي تهتم بصياغة نمذجات (تبولوجيات)

(1) نقلا عن حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1990، ص:27.

للمكان، نظرا لتعدد معايير التصنيف واختلاف مرجعياتها النظرية، تتوزع هذه النظريات بين مقاربات تهتم بأدبية المكان، وأخرى برمزية المكان، وثالثة تهتم بسوسيولوجية المكان. لذلك حرصنا على أن نعرض لنمذجات مكانية متنوعة تعتمد معايير مختلفة (التقاطب، الخيال، السلطة...)، في محاولة لتقديم صورة عن أغلب هذه المقاربات.

2 - 1 التقاطبات المكانية[1] polarités spaciales:

هي التي تصنف الأمكنة وتبحث في دلالاتها في شكل ثنائيات ضدية، بحيث تعبر عن العلاقات والتوترات بين قوى وقيم متعارضة. تبعا لهذا التصور يمكن تصنيف الأمكنة في السرد إلى ثنائيات متعارضة انطلاقا من مفهوم **المسافة** (قريب/ بعيد) أو **الحجم** (صغير / كبير) أو **الاتساع** (محدود / لامحدود) أو مفهوم **الشكل** (دائرة/ مستقيم) أو **الحركة** (جامد / متحرك، اتساع / تقلص، جذب / إقصاء، اتجاه عمودي / اتجاه أفقي) أو مفهوم **الاتصال** (منفتح / منغلق، داخل / خارج) أو مفهوم **الاستمرار** (استمرار/ انقطاع) أو مفهوم **العدد** (تعدد / وحدة، مسكون / مهجور) أو مفهوم **الإضاءة** (مضاء/ مظلم، أبيض / أسود).

المسافة	الحجم	الاتساع	الشكل	الحركة	الاتصال	العدد	الإضاءة
مكان قريب/ مكان بعيد	مكان صغير / مكان كبير	مكان محدود / مكان لامحدود	مكان دائري / مكان مستقيم	مكان جامد/ مكان متحرك	مكان منفتح / مكان منغلق	مكان مأهول / مكان مهجور	مكان مضاء / مكان مظلم

(1) المرجع نفسه، ص: 35.

2 - 2 التقاطبات الثقافية:

لا تعبر العلاقات المكانية عن مجرد إحداثيات مكانية هندسية مجردة لا علاقة لها بواقع الإنسان ومحيطه الاجتماعي والسياسي والأخلاقي، بل تمثل مفاهيم تصورية أساسية في وصف الواقع الاجتماعي وفي الأحكام الثقافية والأخلاقية وفي التصنيفات الأيديولوجية. الاستعارات المكانية حاضرة بتقاطباتها في مختلف الأنساق. في المجال السياسي نجد التقاطب بين اليمين واليسار، وفي المجال الاجتماعي نجد التقاطب بين الرفيع والوضيع، بين أعلى الهرم الاجتماعي وأسفله، وفي الدين نجد التقاطب بين الأرض والسماء، بين أهل اليمين وأهل الشمال، وفي المجال الأخلاقي نجد التقاطب بين السمو والتدني.

في هذا المستوى الثقافي لا تعبر المفاهيم المكانية - فقط - عن علاقات فيزيائية صورية مجردة من القيم والأحكام، بل تتحول إلى «وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع... فإذا نظرنا إلى مفاهيم مثل «أعلى - أسفل»، أو «يسار - يمين»، أو «قريب - بعيد»، أو «محدد - غير محدد»، أو «مجزأ - متصل» نجد أنها (أي المفاهيم) تستخدم لبنات في بناء نماذج ثقافية لا تنطوي على محتوى مكاني، فتكتسب هذه المفاهيم معاني جديدة مثل «قيم - غير قيم»، أو «حسن - سيء»، أو الأقربون - الأغراب»، أو «سهل المنال - صعب المنال»، أو «فان - أبدي»...ويمكن القول - إذن - إن نماذج العالم الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية العامة التي ساعدت الإنسان - على مر مراحل تاريخه الروحي - على إضفاء معنى على الحياة التي تحيط به، نقول إن هذه النماذج تنطوي على سمات مكانية. وقد تأخذ هذه السمات شكل تضاد ثنائي : «السماء - الأرض» أو الأرض - العالم

السفلي»...وتارة تأخذ شكل تدرج هرمي سياسي - اجتماعي يؤكد تضاد السمات التي تقع في قمة الهرم (الرفيع)، وتلك التي تقع في أسفل الهرم (الوضيع)، وقد تتخذ أيضا هذه السمات شكل تضاد أخلاقي يقابل بين «اليمين واليسار»، وتنتظم في شكل نماذج للعالم تتسم بسمات مكانية واضحة، كثير من الأفكار التي تدور حول الخواطر أو المهن أو الأنشطة «الدنيئة» و«الرفيعة»[1].»

التقاطبات المكانية	السماء/ الأرض	الأعلى/ الأسفل	الداخل/ الخارج	المنفتح/ المنغلق
تقاطباتها الثقافية والرمزية	المقدس/ المدنس	السمو/ التدني	الخاص/ المشاع	التسامح/ التعصب
	الروحانية/ المادية	الرفيع/ الوضيع	الحميم/ المؤذ	المضاء/ المظلم
	السعادة/ الشقاء	النفيس/ الرخيص	الدفء/ البرودة	الاتساع/ الضيق
	الخلود/ الفناء	النبل/ الابتذال	الهش/ الصلب	المرونة/ التشدد

2 - 3 دينامية المكان: أمكنة الانتقال/ أمكنة الإقامة

يقترح «حسن بحراوي» نمذجة للمكان الروائي تنبني على مفهوم التقاطب، حيث يميز بين أمكنة الانتقال وأمكنة الإقامة. أما «أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتمثل الفضاءات التي تجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، مثل الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج

(1) يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص:69.

بيوتهم كالمحلات والمقاهي..[1]».

بناء على قاعدة الاشتقاق، يشتق من التعارض الأصلي الأول(انتقال/ إقامة) تقاطبات فرعية مشتقة، حيث يولد من أمكنة الإقامة تقاطبات بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية(المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية (القصور، الفيلات..) والشعبية (الأكواخ، مدن الصفيح).

أماكن الإقامة	أماكن الانتقال
أماكن الإقامة الاختيارية	أماكن انتقال عامة
أماكن الإقامة الجبرية	أماكن انتقال خاصة
فضاء البيوت:	الأحياء والشوارع:
البيت الراقي/ البيت الشعبي	الأحياء الراقية/ الأحياء الشعبية
البيت المضاء/ البيت المظلم	المقهى
فضاء السجن:	
فضاء الزنزانة	
فضاء الفسحة	
فضاء المزار	

2 - 4 أنطلوجية المكان :أمكنة الألفة/ الأمكنة المعادية

يقترح الفيلسوف «باشلار» منظورا مغايرا للمكان يتجاوز الأبعاد الهندسية للمكان وعلاماته الجغرافية، للبحث في قيمه الأنطلوجية اعتمادا على فاعلية الخيال، «فالخيال يتخيل ويغني نفسه دون توقف بالصور الجديدة، وما أود استكشافه هو ثروة الوجود المتخيل[2]» للوصول إلى القيم الإنسانية للمكان، من خلال استكشاف ما يضفيه

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص:40.

(2) غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984، ص:31.

الإنسان من قيم وصور متخيلة ومشاعر على المكان. وهو ما يترتب عنه ألا نعتبر المكان «شيئا» مفصولا عن تجربة الإنسان في الوجود، ذلك أن المكان هو فضاء يعيش فيه الإنسان ليس بشكل موضوعي فقط، ولكن بشكل رمزي، من خلال ما يحلم به الإنسان أو يتذكره، أي من خلال ما ينسجه الإنسان من علاقات بالمكان سواء كانت علاقات ألفة وحنين وانجذاب وتذكر، أو علاقات عداء ونفور وابتعاد ونسيان.

وعلى قاعدة مفهوم التقاطب يميز «باشلار» بين أمكنة الألفة والأمكنة المعادية. أمكنة الألفة هي التي نحب، وهي أمكنة مرغوب فيها، وترتبط «بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة ايجابية، قيم متخيلة سرعان ما تصبح هي القيم المسيطرة. إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية فحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال من تحيز.إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود تتسم بالحماية[1].» وبالمقابل فإن المكان المعادي أو العدائي، هو مكان الكراهية والصراع، و«لا يمكن دراسته إلا في سياق الموضوعات الملتهبة انفعاليا والصور الكابوسية[2].»

أمكنة الألفة	الأمكنة المعادية
الحماية.	التهديد.
الجاذبية.	النفور.
الطمأنينة.	الرعب.
الحب.	الكراهية.
الراحة.	التعب.
قابل للسكنى.	غير قابل للسكنى.

(1) المرجع نفسه، ص:31.
(2) المرجع نفسه،ة ص:31.

تظهير:

البيت كمكان لألفة:

إن البيت كفضاء للسكنى، يجسد قيم الألفة بامتياز. ولأن البيت مأوى الإنسان، فإنه يمثل وجوده الحميم، يحفظ ذكرياته ويتضمن تفاصيل حياته الأشد خصوصية وحميمية «تظهر صورة البيت وكأنها أصبحت طبوغرافية وجودنا الحميم.[1]»

يمثل البيت كينونة الإنسان الخفية، أي أعماقه ودواخله النفسية، فحين «نتذكر البيوت والحجرات فإننا نعلم أننا نكن داخل أنفسنا». في البيت ينطوي الإنسان على نفسه، لأنه يمنحه شعورا بالهناءة والطمأنينة والراحة، وذلك في مقابل ما يتعرض له في محيطه الخارجي من تهديد وأذى.

يشكل البيت إذن مستودع ذكريات الإنسان، إنه بيت الطفولة الذي يتحول مع مرور الزمن إلى «يوتوبيا»، أي مكان يحلم الإنسان بالعودة إليه. في هذا السياق النفسي تتخذ الأبعاد الهندسية للمكان طابعا ذاتيا وخياليا، يتحول المكان من «شيء « أي جماد إلى رمز وفكرة، وينتفي بعده الهندسي. البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكييف الخيال.عندما يبتعد الإنسان عنه يظل حاضرا في ذاكرته، يستعيد ذكراه ويحن للعودة إليه، لأنه يسقط على الكثير من مشاعر الحنين والإحساس بالحماية والأمن. البيت «**هو ركننا في العالم**. إنه، كما قيل مرارا، **كوننا الأول**، كون حقيقي بكل ما في الكلمة من معنى[2]»، بحيث يبدو أتعس كوخ في نظر صاحبه بيتا جميلا، يحمل قيم المأوى والملاذ والحماية.

(1) المرجع نفسه، ص:32.
(2) المرجع نفسه: 36

2 - 5 المكان والسلطة:

يرتبط المكان بالإنسان، ولذلك تتحدد حرية حركة الإنسان بطبيعة المكان الذي يوجد فيه، من هنا تتأثر حرية الفرد بنوعية المكان أيضا، فالإنسان يعيش في بيته ويتحرك بحرية أكثر،لكن ما إن يخرج من بيته تتسع مساحات المكان، ويبدأ في الخضوع لسلطة المكان، ذلك أن «هذه المساحات دوائر متراكزة تتسع من حيز فردي يمارس فيه الفرد حياته اليومية، إلى حيز جماعي تنظمه الجماعة لتحافظ على تماسكها وتناغمها، إلى حيز قومي تحارب الدول لحمايته، إلى حيز كوني.[1]»

يقترح «رومير» نمذجة للمكان على أساس معيار السلطة، حيث يميز بين أربعة أنواع من الأماكن حسب السلطة التي تخضع لها هذه الأماكن:[2]

- «**عندي**»، وهو المكان الذي أمارس فيه سلطتي، ويكون بالنسبة لي مكانا حميما وأليفا. إنه المكان الخاص.
- «**عند الآخرين**»، وهو مكان يشبه الأول ولكنه يختلف عنه من حيث أنني - بالضرورة - أخضع فيه لسلطة الغير، ومن حيث أنني لا بد أن أعترف بهذه السلطة.
- «**الأماكن العامة**»، وهذه الأماكن ليست ملكا لأحد معين، ولكنها ملك للسلطة العامة(للدولة) النابعة من الجماعة ويمثلها الشرطي المتحكم فيها. ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته، وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرا، ولكنه «عند» أحد يتحكم فيه.
- «**المكان اللامتناهي**»، وهو المكان الذي لا يخضع لسلطة أحد، ويكون - بصفة عامة - خاليا من الناس، مثل الصحراء والبراري.

---

(1) سيزا قاسم دراز من تقديمها لمقالة يوري لوتمان: مشكلة المكان الفني، ص:60.

(2) نقلا عن سيزا قاسم دراز، المرجع نفسه، ص:61 - 62.

هذه الأماكن لا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطتها بعيدة بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها، ولذلك تصبح أسطورية نائية. وكثيرا ما تفتقر هذه الأماكن إلى الطرق والمؤسسات الحضارية، وإلى ممثلي السلطة. فهذه الأماكن تقع بعيدا عن المناطق الآهلة بالسكان.

الفصل السابع

صيغ الحكي

1 – مفهوم الصيغة:

الصيغة في السرديات البنيوية هي «الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة ويقدمها لنا[1].» إذا كان موضوع البحث في الرؤية السردية هو تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه: من أين يتكلم المتكلم؟، فإن موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة التي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم في الرواية سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات.

2 – أنواع الصيغ:

2 – 1 الصيغ الكبرى:

في مجال السرديات يتم التمييز عادة بين نوعين رئسيين من أنواع الصيغة: العرض (أو التمثيل) représentation والحكي narration.

الحكي: سرد خالص، ينقل فيه السارد الأحداث والوقائع ويخبر عنها. في صيغة الحكي يتكلم السارد ولا ولا تتكلم الشخصية الروائية. ومثاله:

«وقام الأمير واقفا. سحب المقعد وراءه وعبر الطريق، وصعد

(1) تزفيطان تودوروف : مقولات السرد الأدبي، ترجمة الحسين سحبان وفؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، الرباط 1992، ص:61.

إلـى الرصيـف العريـض، ووضـع المقعـد إلـى جـوار السـور الخلفي للجامع، وراء الجاويش عبد الحميد من الناحية اليسـرى، واتجه إليه واشترى علبة أخرى من السجاير،...مد الأمير يده إلى كومة الأوراق الرفيعة المقصوصة التي وضعها إلى جوارها، وتناول واحدة، أشعلها من اللمبة وأشـعل سـيجارته، وعاد إلى مقعده مرة أخرى. ومن هنا، راح يتطلع إلى المقهى.» (مالك الحزين ص47 - 48)

ينقل السارد في هذا المقطع من رواية «مالك الحزين» لابراهيم أصـلان الأفعـال التـي يقـوم بهـا الأميـر، وبالتالـي، صيغة السـرد هي الحكـي، وهـو عبـارة عـن محكـي أحداث(قام، سـحب المقعد، عبر الطريق، وضع المقعد، اشترى،...). في صيغة الحكي يهيمن السارد ومحكي الأحداث، ويغيب كلام وأقوال الشخصيات.

العـرض: القصـة فـي هـذه الحالـة لا تنقـل خبـرا (حدثـا)، إنمـا تجـري أمـام أعينـنـا، مثلمـا يحدث في المسـرحية. فـي صيغة العرض تتكلم الشخصيات ولا يتكلم. ليس في صيغة العرض حكي، بل فقط كلام الشخصيات. ومثاله:

«فقال جدي:

- عجبا!

- تأتي متأخرا وتقول «عجبا».

- كم الساعة يا ترى ؟

- التاسـعة. الحافلـة تمـر فـي الثامنـة وأنـت تأتـي في التاسـعة وتقول عجبا؟

- ولكننا خرجنا من الدار في السابعة والنصف. عجبا والله.» (رجوع إلى الطفولة، ص30)

الشـخصيات هنا تتكلم مباشـرة، ولا وجود للسـارد. وبالتالي فصيغة

التقديم هي العرض، وما يعرضه من كلام الشخصيات يدخل في محكي الأقوال.

العرض = كلام الشخصيات	الحكي = كلام السارد

انطلاقا من قاعدة التمييز بين صيغة الحكي والعرض، يعيد «جنيت» صياغة تمييز آخر لصيغ الحكي:

- **محكي الأحداث:** récit d'événements يتضمن كلام السارد، وتكون صيغة السرد هي الحكي، وتقوم بوظيفة الإخبار عن أحداث ووقائع.

محكي الأقوال: récit de paroles يتضمن خطاب الشخصيات، وتكون صيغة السرد هي العرض، وتقوم بوظيفة نقل كلام الشخصيات.

العرض = محكي الأقوال	الحكي = محكي الأحداث

بتركيب تصور «جنيت» و«تودروف» يمكن صياغة نمذجة لمظاهر صيغ الحكي الكبرى في الجدول الآتي:

المتكلم	صيغته	نوع المحكي
السارد	الحكي	محكي الأحداث
الشخصية	العرض	محكي الأقوال

تذكير: الحكي والعرض، صيغتان كلاسيكيتان، ترجع أصولهما إلى نوعين أدبيين عريقين في التاريخ : القصة التاريخية التي تعتمد فقط صيغة الحكي. والدراما التي تعتمد فقط صيغة العرض. الغاية من

التذكير بهذه الملاحظة أن السـرد المعاصر لم يعد يلتزم بهذا التمييز والفصل بين الحكي والعرض، بين محكي الأحداث ومحكي الأقوال، بل إن السـرد المعاصر أبدع أشـكال روائية تتداخل فيها الصيغ، فلم يعد مجديا الفصل بين خطاب السارد وخطاب الشخصيات، كما هو الحال - مثلا - في الروايات التي يكون فيها السارد شخصية يتحدث مع باقي الشـخصيات، أو حالة الرواية التي تكون فيها الشـخصية في نفس الآن «شـخصية - سـارد». «فهل نعتبر الراوي وهو يتحدث مع الشخصيات شخصية، وندخل خطابه مع «حكي الأقوال» أم مع «حكي الأحداث»؟، ونفس الشيء يمكننا أن نطرحه على الشخصيات.[1]»

3 - تعدد صيغ الحكي :

إذا كانـت القصـة علـى مسـتوى الصيـغ الكبرى تقـدم بصيغتين، الحكـي والعـرض. فـإن كل صيغـة منهمـا، يمكـن أن تتفرع إلى صيغ صغرى مشتقة منها، أي من الصيغة الأصل (الحكي أوالعرض). بمعنى أن السـارد لا يتبنـى خطابـا واحـدا فـي الحكـي، كما أن الشـخصية لا تتبنى أسلوبا واحد في الكلام. فكل صيغة تتحقق بخطابات وأساليب مختلفة.

في كل رواية يمكن التمييز بين أربعة مستويات[2]:

- حين يسرد الروائي،
- وحين يصف،
- وحين ينتج خطابا،

(1) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي،المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1989، ص:195.

(2) بيرنار فاليط: النص الروائي،ترجمة، د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999، ص:35.

- وحين ينطق شخصيات.

وهوما نستخلص منه أن كل رواية تنبني على أربعة ملفوظات:

- ملفوظ سردي (محكي الأحداث).
- ملفوظ وصفي (محكي الوصف).
- ملفوظ خطابي (خطابات السارد).
- ملفوظ شفهي (محكي الأقوال).

3- 1 كلام السارد

يعتمد كلام السارد على مستوى الصيغ الكبرى على صيغة الحكي، لكن إلى جانب الحكي يتخذ ملفوظ (خطاب) السارد أشكالا خطابية أخرى:

أ- **الحكي**: حين يسرد أحداثا ويخبر عن وقائع وأفعال. إنه محكي الأحداث.

ب - **الخطاب**: حين ينتج خطابا، أي يتلفظ بكلام يخبر عن أفكار، ولا ينقل أحداثا أو يسرد وقائع، بحيث يكون كلامه عبارة عن محكي أقوال.

يتدخل السارد في الحكي بأشكال متعددة من الخطابات، نذكر منها:

خطاب تأملي:

«المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الأكثر طولا أو بهجة.

العاشقون مثلا، والمغتربون، وكل الذين نأت بهم الدار عن الدار، هؤلاء، جميعا، لا يرون بعيونهم فحسب، بل بقلوبهم أيضا.

القلب هو الذي يتلفت إلى الأشياء مذ تغيب الأشياء، وحين يتلفت القلب تتبدى له التهاويل صورا مجسدة على لوحة الفضاء، وتتداعى الرؤى التي نادها ببوح الشوق، وتنبعث الذكريات مدفوعة بالحنين الذي لا يقاوم، فيغيب عن واقعه، ..ينسلخ عن الزمان والمكان، ويحلق بأجنحة جبريل نحو عالم عاشه في المواضي من لياليه، والغابر من أصباحه وأماسيه.» (الشراع والعاصفة، ص13).

تبدأ رواية «الشراع والعاصفة» بهذا المقطع. وهو عبارة عن ملفوظ للسارد، تتم صياغته في شكل خطاب تأملي. موضوع التأمل هو الرؤية القلبية في مقابل الرؤية البصرية. إنه يبدأ بخطاب تأملي، فهو لا يسرد أحداثا، ولا يخبر عن وقائع، وإنما يتأمل في قدرة القلب على رؤية ما لا تراه العين، ويتحدث عن طبيعة الرؤية القلبية غير المحدودة بحدود الزمان والمكان، على خلاف الرؤية البصرية. إنه لا يسرد ولا يحكي، ولا ينقل محكي أحداث، بل يتكلم ويصوغ كلامه في شكل خطاب تأملي. يضعنا الخطاب التأملي للسارد «أمام مجموعة من الملفوظات التقريرية الخالية من أي طابع سردي، ملفوظات لها طابع المطلق، وتشتغل وكأنها مفصولة عن الزمان وعن المكان. إنها صيغ شبه حكمية[1].» إن غياب الطابع السردي هو ما يضفي على هذا الخطاب طابع اللازمنية الذي يميز الخطاب التأملي المجرد، (المسافة بين العين ومرمى البصر ليست المسافة الوحيدة للرؤية، وليست كذلك المسافة الأكثر طولا أو بهجة)، بالمقابل فإن فأهم ما يميز الفعل السردي هو الزمن، فلا وجود للحكي بدون زمن، أي بدون حدث يحدث في الزمن.

---

(1) د. سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994، ص: 127 - 128.

خطاب فلسفي:

يشبه الخطاب الفلسفي الخطاب التأملي في طابعه المجرد اللازمني، لكنه يختلف عنه في معجمه، لأنه يوظف معجما فلسفيا، وله مرجعية فلسفية يستمد منها معجمه ومفاهيمه، ونموذجه:

«الغبار هو مجد الوحدة، مجد الكلي في سهره على اليقين. كل شيء كان كمالا في الموعد القديم للخيال

مع أزله: مياه. أساسات من كمال المياه. افتتان الحقيقة بنفسها مرئية في المياه، الحقيقة الصقيلة كعظم

الهدهد. كل شيء كان انعكاسا للجوهر الصقيل في الياقوتة الكروية... لم يكن من غبار هناك، في

الصقيل الكروي لسؤال الغيب، حتى جاء الإنسان، بنفسه وحيواناته وحطبه، بقلاقله اللونية

الكثيفة، بلوعته وأنينه المرئيين، بموته الذي كان مدخلا أول إلى سيرته كغبار. الغبار هو الوجود

منصتا إلى ذاكرته الأبعد، صدى الإلهي في الفراغ الفاني لسيرة الإنسان.» (معسكرات الأبد، ص255- 256)

لا وجود لصيغة الحكي في هذا المقطع من رواية «معسكرات الأبد[1]» لسليم بركات، فالسارد لا ينقل

أحداثا ذات سياق زمني، ولا يخبر عن وقائع، بل يتكلم ويصوغ كلامه في شكل خطاب فلسفي. إنه يتحدث

عن موضوع الغبار، ليس بوصفه ظاهرة طبيعة واقعية، بل يدمجه في سياق فلسفي مجرد. يعتمد السارد

(1) سليم بركات: معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.

مرجعية فلسفية، ما يسمى في تاريخ الفلسفة الإسلامية بالتصوف الفلسفي، أي الفكر الصوفي الذي اتخذ

منحى فلسفيا.تظهر هذه المرجعية في معجم المفاهيم (الوحدة،الكلي، الكمال،الأزل، الحقيقة،

الجوهر،الغيب، الوجود، الإلهي).

خطاب أدبي:

الخطاب الأدبي هو خطاب يعتمد مرجعية أدبية، ويتناول قضية أدبية، أو موضوعا نقديا. ونموذجه:

«يخدع الأديب نفسه هذه الضروب من الخداع، ويعلها بهذه الألوان من التعلات. وحقيقة الأمر أنه يكتب لأنه أديب، لا يستطيع أن يعيش إلا إذا كتب، يكتب لأنه محتاج إلى الكتابة كما يأكل ويشرب ويدخن لأنه محتاج إلى الطعام والشراب والتدخين. وهو حين يكتب قلما يفكر فيما يحسن أن يكتب. وما ينبغي ألا يعرفه القرطاس أو يجري به القلم...» (أديب ص4)

لا يروي السارد أحداثا، ولكنه ويعرض منظوره وتصوره لمفهوم الأدب، ووظيفة الأدب، ويرى أن الأديب يكتب لنفسه، وليس للناس. وهذه قضايا أدبية موضوع خلاف وجدل بين نظريات أدبية متعددة، اجتماعية تسلم بالوظيفة الاجتماعية للأدب، واتجاهات رومانسية ونفسية تسند للأدب وظيفة فردية ذاتية.

خطاب إيديولوجي:

الخطاب الإيديولوجي هو خطاب يعتمد مرجعية إيديولوجية، ويعبر عن موقف سياسي، ويتضمن حكما سياسيا أيديولوجيا على الآخر، ونموذجه:

«وهـذه المدينـة الواقعـة إلـى الشـمال الغربـي من البـلاد، قديمة بعـض القـدم فـي بنيانهـا وعادتهـا. إن الأخـلاق، هنـا، تـرزح تحـت كابوس التقاليد، فالإقطاع هو السـيد، في ظل حياة تتسـم بالمحافظة والتخلف،... وتنقسم الحياة على نحو متفاوت جدا، يتوزع «الكبار» زعامـة الأحيـاء، وزعامـة المرافـق، وملكيـة الأرض، ثـم يتنازعـون علـى كل ذلـك، ويكيـد بعضهـم لبعض، ويبطشـون بمن تمرد عليهم، ويسـتخدمون في هذا الشـأن كل الوسـائل ويظلون، رغم ذلك، ذوي تقاليد في الشـرف خاصة، إلى درجة أن الناس يتحدثون عنهم بكثير من التبجيل والاحترام!» (الشراع والعاصفة ص 22)

يبدأ السارد بوصف موقع المدينة، ثم يتوقف عن الوصف، ويبدأ فـي الحديـث عـن أوضاع وأخلاق المدينـة الاجتماعية والاقتصادية، ويأخـذ خطابـه شـكل خطـاب إيديولوجي، يصنـف التقاليد والأخلاق بمنظار إيديولوجي ويصدر أحكامه عليها، وهي أحكام إيديولوجية تعبر عن موقف سياسي وأيديولوجي مسبق، لأنه يعتمد في أحكامه مرجعية أيديولوجية ماركسية، تظهر في معجم خطابه (الإقطاع، التفاوت، ملكية الأرض) فهو ليس سـاردا محايدا، إنه سـارد إيديولوجي، ينحاز إلى الشخصيات العمالية في النص في مواجهة الإقطاع و«الكبار».

3- 2 كلام الشخصيات:

يتـم عـادة التمييـز بيـن ثلاثـة طرائـق أو أسـاليب لنقـل كلام الشخصيات، والمعيار المعتمد في التمييز بين هذه الأساليب هو مقدار درجة الدقة في نقل الكلام: «تتمثل صيغة خطاب ما في درجة الدقة التي يستحضر بها هذا الخطاب مرجعه. والدرجة القصوى نجدها في الخطاب المباشر، ونجد الدرجة الدنيا في حالة قص وقائع غير لفظية

ودرجات وسطى في الحالات الأخرى.[1]»

يميز «جنيت» بين ثلاثة أنواع من الخطاب[2]:

أ - الخطاب المنقول rapporté (الأسلوب المباشر):

حين يترك السارد الكلام للشخصية مباشرة وينقله كما تلفظت به، أي بشكل حرفي «قلت لأمي: **يجب أن أتزوج من ألبريتن**». هنا لا تطرأ على الخطاب الأصلي للشخصية، أي تعديلات. إنها حالة الحوار والمنولوج.

في هذا النموذج ينقل السارد كلام الشخصية كما تلفظت به بشكل حرفي دون تغيير، ولذلك يضعه بين علامتين مزدوجتين، للدلالة على أنه خطاب ينتمي إلى الغير ومنقول بشكل حرفي.

ب - الخطاب المحول transposé (الأسلوب غير المباشر):

وهو أكثر محاكاة من الخطاب المسرود، لأن السارد يحافظ على «مضمون» الكلام الذي يفترض أن الشخصية تلفظت به،ولكن بإدماجه نحويا في قصة السارد، فغالبا ما تكون التغييرات غير نحوية كأن نختصر أو نحذف الانطباعات العاطفية، ويحتفظ بالمؤشرات التي تدل على أن الكلام لا ينتمي إليه، بل هو كلام منقول، مثل أفعال القول (قال لي، شرح لي، روى لي، حدثني...) ونموذج الخطاب غير المباشر:

قلت لأمي بأنني سأتزوج حتما من ألبرتين.

هنا ينقل السارد كلام الشخصية ببعض التغييرات الجزئية مع

---

(1) تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص:47.

(2) Gérard Genette: Figures III, Edition du seuil, Paris, 1972, p:191.

المحافظة على مضمون خطابها، فالتغييرات الطارئة لا تغير مضمون خطابها المباشر. ومؤشراته أنه لا يستعمل العلامات التي تشير إلى كلام الغير(المزدوجتين) كما في نموذج الخطاب المباشر، بدل ذلك نجده يستعمل الرابطة (بأنني) التي تؤكد تبعية الكلام للشخصية، وأيضا فعل القول (قلت) الذي يدل على أن الأمر يتعلق بمحكي الأقوال وليس بمحكي الأفعال. والفرق بين الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر أن الخطاب المباشر يأتي في صيغة حوار غير مندمج ومعزول عن حكي السارد، بينما يأتي الخطاب غير المباشر مندمجا في خطاب السارد.

ت- الخطاب المسرود narravitisé (أو المروي):

وهو أبعد الأساليب مسافة وأكثرها اختزالا، لأنه يمثل الدرجة القصوى من تغيير كلام الشخصية، «إذ يكتفى فيه بتسجيل مضمون عملية الكلام دون أن يحتفظ بأي عنصر منه». لنتصور هذه الجملة «أخبرت أمي بأنني قررت الزواج بألبرتين»، هذه الجملة تدلنا على وقوع فعل شفوي وتدلنا على مضمونه، لكننا نجهل الكلمات التي نطق بها الشخصية «فعليا»، هل أصل الجملة، قلت لأمي: «سأتزوج حتما بألبرتين.»، أم قلت لأمي: قررت الزواج بألبرتين» أم غيرها. إننا نجهل الكلام الأصلي الذي تلفظت به الشخصية.

وسمي هذا الخطاب بالخطاب المسرود لأنه يأتي مندمجا في حكي السارد، وكأنه حكي، يمكن اختزاله إلى حدث (قررت الزواج من ألبرتين).

3 - 3 صيغة الوصف:

تتحدد صيغة الوصف في مقابل صيغة الحكي «فكل سرد

إلا ويتضمن، في الواقع، بنسب متفاوتة جدا، مع أنه متنوع وشديد التراكب، من جهة أولى عروضا لأفعال وأحداث هي التي تشكل السرد بمعناه الخالص، **ويتضمن من جهة ثانية عروضا لأشياء ولشخوص هي نتاج ما ندعوه اليوم وصفا.**(1)»

تفيد صيغة الوصف تمثيل الأشياء في حدود كينونتها الفضائية خارج أي حدث وبعد زمني. ما يميز إذن صيغة الوصف بالمقارنة مع صيغة الحكي هو غياب البعد الزمني الذي يتضمنه الحكي بما هو سرد لأحداث تحدث في زمن معين:

الوصف	الحكي
- تمثيل الأشياء والشخصيات. - غياب الزمن. - صيغته: الأوصاف والنعوت.	- نقل الأحداث. - حضور الزمن. - صيغته: الأفعال.

3 - 3 - 1وظائف الوصف:

الوظيفة الجمالية: بصفته واحدا من محسنات الخطاب، يكون للوصف دور جمالي مثل دور النحت في الصروح الكلاسيكية.

الوظيفة السردية: تعطيل السرد، فالوصف المتسع والمفصل يتبدى بمثابة وقفة أو استراحة في سيرورة السرد، حيث يضطر السارد إلى وقف سرد القصة وقطع تسلسلها، ليصف مشهدا أو شخصية أوشيئا،و عندما ينتهي من الوصف يعود إلى استئناف سرد القصة.

الوظيفة الرمزية: حين يكون الغرض من الوصف تفسير موقف معين في سياق الحكي أو توضيح سلوك شخصية من الشخصيات،.

---

(1) جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بنعبسى بوحمالة، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص:75.

بمعنى أنه يقوم بوظيفة دالة تحيل على معاني وتوحي بدلالات في سياق فهم القصة، كأن يكون مرآة عاكسة لنفسية الشخصيات، أو تعبيرا عن بيئتها الاجتماعية، ولا يقتصر على أداء وظيفة جمالية تزيينية مجردة من المعنى. في الرواية الواقعية تتوخى الصور الجسدية وأوصاف اللباس والتأثيث إثارة نفسية الشخوص وتبريرها في نفس الآن[1]. في هذه الحالة يصبح للوصف دور أساسي في الحكي، وهذا ما يبرر الحديث عن محكي الوصف، لما يتضمنه من دور في إنتاج المعنى وفهم القصة. إنه الوصف الدال.

---

(1) المرجع السابق، ص:77.

مسرد مصطلحي

أدبية	Littérarité
أصيل	Authentique
استباق	prolepse
استرجاع	Analepse
أسلوب مباشر	Style direct
أسلوب غير مباشر	Style indirect
إشكالي	Problématique
إيقاع	Rythme
بطل	Héros
بنية	Structure
بنيوية	Structuralisme
تحفيز	Motivation
تلفظ	Enonciation
تعدد الأصوات	Polyphonie
تعدد اللغات	Plurilinguisme
تمثيل	Représentation
تيار الوعي	Courant de conscience
جنس	Genre
جدلية	Dialectique
جمالية	Esthétique
حذف	Ellipse
حافز	motif
حبكة	Intrigue (Plot)
حوارية	Dialogisme
حدث	Evénement
خلاصة	Sommaire
خطاب	Discours
دال	sgnifiant
دلالة	Signification
دليل	signe
رؤية من خارج	Vision de hors
رؤية من خلف	Vision par derrière
رؤية مع	Vision avec
رواية	Roman
سرد	Narration
سرديات	Narratologie
سارد	Narrateur
سارد داخلي	Narrateur homodiégétique
سارد خارجي	Narrateur hétérodiègétique
سياق	Contexte
سيرة ذاتية	Autobiographie
سيميوطيقا	Sémiotique
شعرية	Poétique
شخصية	Personnage
شخص	Personne
شخصية مدورة	Personnage rond (Round)

Narrataire مسرود له
Opposant معارض
Anachronie مفارقة زمنية
Référent مرجع
Destinateur مرسل
Distinataire مرسل إليه
Scène مشهد
Scequence متتالية
Scène مشهد
Sens معنى
Epopée ملحمة
Objet موضوع
Monologie منولوجية
Dégradé منحط

Texte نص
Métatexte نص واصف
Typologie نمذجة

Point de vue (point of view) وجهة نظر
pause وقفة
fonction وظيفة

Espace فضاء
Espace géographique فضاء جغرافي
Espace sémantique فضاء دلالي

Personnage plat (flat) شخصية مسطحة
Personnage centrale شخصية رئيسية
Personnage secondaire شخصية ثانوية

Thème تيمة (موضوعة)
Thématique تيماتي (موضوعاتي)

Actant عامل
Actant Sujet العامل الذات
Relation de Lutte علاقة الصراع
Relation de Désire علاقة الرغبة
Relation de Communication علاقة التواصل

Histoire قصة
Rupture قطيعة
Valeurs قيم

Compétence كفاءة

Auteur مؤلف
Fiction متخيل
Mimésie محاكاة
Récit محكي
Signifié مدلول
Enoncé ملفوظ
Acteur ممثل
Adjuvant مساعد

المراجع

1 - الروايات:

- ابراهيم أصلان: مالك الحزين، دار التنوير/ دار أبعاد، بيروت، ط1، 1983.
- إدوارد الخراط: ترابها زعفران، دار الآداب، بيروت، ط2، 1991.
- مبارك ربيع: الريح الشتوية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط3، 1996.
- محمد برادة: مثل صيف لن يتكرر، نشر الفنك، الدار البيضاء، 1999.
- محمد الدغمومي: شجرة المزاح، دار الأمان، الرباط، ط1، 2003.
- محمد زفزاف: محاولة عيش، ضمن الأعمال الكاملة، الجزء الثاني، منشورات وزارة الشؤون الثقافية، 1999.
- حنا مينة: الشراع والعاصفة، دار الآداب، بيروت، ط6، 1986.
- عبد القادر الشاوي: الساحة الشرفية، نشر الفنك، الدار البيضاء، ط2، 2005.
- سليم بركات: الريش، منشورات مؤسسة بيسان للصحافة والنشر والتوزيع، نيقوسيا، ط1، 1990..
- سليم بركات: معسكرات الأبد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1993.
- عبد اللطيف الزكري: أشياء معتادة، سليكي إخوان، طنجة، ط1، 2002.
- ليلى أبو زيد: رجوع إلى الطفولة، شركة النشر والتوزيع المدارس،

الدار البيضاء،ط2، 2000.
- طه حسين : أديب، طبعة بدون اسم الناشر ولا تاريخ ومكان النشر.

2 - الدراسات :

- بالعربية:

- أحمد اليبوري: في الرواية العربية: التكون والاشتغال، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2000.
- آلان روب جرييه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، القاهرة.
- بيرنار فاليط: النص الروائي،ترجمة، د. رشيد بنحدو، سليكي إخوان، ط1، 1999.
- تزفيطان طودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.
- جورج لوكاش: نظرية الرواية، ترجمة الحسين سحبان، منشورات التل،، الرباط، ط1، 1988.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1990.
- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط1، 1989.
- سعيد بنكراد: مدخل إلى السيميائيات السردية،، مطبعة تينمل.
- د. سعيد بنكراد: شخصيات النص السردي، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994.
- د. فيصل دراج: دلالات العلاقة الروائية، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر،قبرص، ط1، 1992.

- روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، ترجمة د. صلاح رزق، دار الآداب، ط1، 1995.
- الدكتور عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربي الحديثة، دار المعارف، القاهرة، ط5.
- فليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام، الرباط.
غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1984.
- رولان بارت وآخرون: التحليل البنيوي للسرد، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- يوري لوتمان : مشكلة المكان الفني، تقديم وترجمة سيزا قاسم دراز، مجلة عيون المقالات،العدد8، 1987.
- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة،دار الأمان، الرباط، ط2.
- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقدر العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب الرباط، ط1، 1999. نقد الرواية والقصة القصيرة بالمغرب، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدا البيضاء، ط1، 2006.
- محمد مفتاح: المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:6.
- محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص:18.
- د. محمد لحمداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت / الدار البيضاء، ط1، 1991، ص:31 وما بعدها.

- محمد بوعزة :
- «التعدد اللغوي: أشكاله وصيغه»، مجلة البيان، الكويت، العدد 318، 1997.
- البوليفونية الروائية، مجلة الفكر العربي، العدد 38، 1996.
- الحوارية الروائية، مجلة البيان، العدد304، 1995، الكويت.
- نحو ابيستيمولوجيا جهوية للخطاب النقدي، مجلة أوان، البحرين، العدد 3/ 4، 2004.
- النقد الروائي والقصصي بالمغرب (الملاءمة، السياق، الإنتاجية)، ملحق العلم الثقافي، جريدة العلم، الخميس 15 فبراير 2007.

- بالأجنبية:

- E. M. Forster: Aspects of the Novel, Penguin Books, 1977.
- Jonathan Culler: The Pursuit Of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction, Cornell University Press, 1981.
- Gérard Genette:Figures III, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Lucien Goldmann: pour une sociologie du roman, idée/ Gallimard, 1973.

تحليل النص السردي

تقنيات ومفاهيم

محمد بوعزة

• كاتب من المغرب

يطرح تحليل النص السردي صعوبات وإشكالات منهجية سواء على صعيد القراءة أو التأويل. ومما يضاعف هذه الإشكالات أن الساحة النقدية، وإن كانت تعج بالمراجع والكتب حول تقنيات السرد وتحليل الخطاب الروائي وبنية الشكل الروائي، فإنها تظل مراجع نظرية صرفة ذات أهداف تنظيرية يغلب عليها الطابع الأكاديمي المجرد، بل إنها تزيد الوضع التباساً وتشويشاً بسبب ما يتسم به الخطاب التنظيري من تضارب في ترجمة المصطلحات، وتعدد في المرجعيات وإفراط في التجريد المصطلحي وجنوح إلى التنظير الصرف، على حساب الجانب التطبيقي، وغيرها من الإكراهات التي تشكل معوقات انتظام الخطاب النقدي نظرياً وابستيمولوجياً، إضافة إلى ذلك، تقدم هذه المراجع النظرية في أغلبها - بوعي أو بدون وعي - صورة سلبية عن النقد الأدبي، تظهره في صورة خطاب غامض معقد يبعث على العزوف أكثر مما يحفّز على القراءة. ومن ناحية أخرى يبدو النقد الأدبي. بالنسبة لكثير من الناس عملية ذهنية صعبة وغامضة لا يمكن - فيما يعتقدون - أن يفلحوا في النهوض بها.

لذلك كان هدف هذا الكتاب وسط ركام المراجع النظرية المتداخلة هو تلبية حاجة القارئ إلى مرجع عملي في تحليل النص السردي، يكون بمثابة دليل يستجيب لشروط تحليل النص السردي، وفي نفس الوقت يقدم له معرفة منهجية وظيفية بأهم المفاهيم والتقنيات الأساسية في تحليل النص السردي.

ISBN 978-9953-87-744-0

9 789953 877440



منشورات الاختلاف
Editions El-Ikhtilef
149 شارع حسيبة بن بوعلي
الجزائر العاصمة - الجزائر
editions.elikhtilef@gmail.com
ردمك: ISBN: 978-9947-945-06-3



الدار العربية للعلوم ناشرون
Arab Scientific Publishers, Inc.
www.asp.com.lb - www.aspbooks.com

تصميم الغلاف: سامح خلف